

الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وإنعكاساتها في فن ما بعد الحداثة

الدكتورة
الاء علي عبود الحانمي

الدكتور
علي شناوذة آل وادي



www.darsafa.net



مؤسسة دار العادق الثقافية

طبع - نشر - توزيع



﴿ وَقُلْ أَعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

صدق الله العظيم

الابعاد المفاهيمية والجمالية للحدادائية
وأنعكاساتها في فن ما بعد الحداثة

الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية وأنعكاساتها في فن ما بعد الحداثة

الدكتورة

آلاء علي عبود الحاتمي

الدكتور

علي شناوة آل وادي

الطبعة الأولى

2011م – 1432هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية



دار صفاء للنشر والوزيع - عمان

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2010/6/2070)

149.97

وادي، علي شناوة
الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائنية وانعكاساتها في فن ما بعد
الحدثة/ علي شناوة وادي، الاء علي عيود الحاتمي:/. - عمان: دار صفاء
للنشر والتوزيع 2010.

() ص

ر. أ: 2010/6/2070

الواصفات: ظسفات ما بعد الحدثة// الفلسفة// الفنون/

♦ يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر
هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومة أخرى

حقوق الطبع محفوظة للناسر

Copyright ©
All rights reserved

الطبعة الأولى

2011م - 1432هـ



مؤسسة دار الصادق الثقافية

طبع، نشر، توزيع

العراق - بابل - الحلة

الفرع الأول: الحلة - شارع ابو القاسم - مجمع الزمور.

نقال : 009647801233129

الفرع الثاني: الحلة - شارع ابو القاسم،

مقابل مسجد ابن نعا.

نقال : 009647803087758

E - Mail : alssadiq@yahoo.com



دار صفاء للنشر والتوزيع

عمان - شارع الملك حسين - مجمع الفحص التجاري

تلفاكس +962 6 4612190 هاتف: +962 6 4611169

ص. ب. 922762 عمان - 11192 الاردن

DAR SAFA Publishing - Distributing

Telefax: + 962 6 4612190 Tel: + 962 6 4611169

P.O.Box: 922762 Amman 11192 - Jordan

http://www.darsafa.net

E-mail : safa@darsafa.net

ردمك 7 - 645 - 24 - 9957 - 978 ISBN

الفهرس

المقدمة 7

الفصل الأول

المرجعيات الفلسفية والجمالية للحدائفة

المرجعيات الفلسفية والجمالية للحدائفة 13

أولاً: الذاتية 33

ثانياً: العقلانية 35

ثالثاً: العدمية 36

الفصل الثاني

الابعاد المفاهيمية والجمالية للحدائفة

الابعاد المفاهيمية والجمالية للحدائفة 71

الفصل الثالث

فن ما بعد الحدائفة (الابعاد المفاهيمية والجمالية)

انعكاسات الحدائفة مفاهيمياً وجمالياً في فن ما بعد الحدائفة 179

الاتجاهات النقدية الحديثة 203

البنوية 203

214.....	التفكيكية
232.....	السيمائية
405.....	المراجع

المقدمة

إن الحداثة بما جاءت به من آراء وأفكار، عملت على تجريد كيان الفن والأدب والنقد في بدايات القرن العشرين، الذي يُعدّ امتداداً لظروف طغت في أوروبا وأمريكا في نهاية القرن التاسع عشر، ومهدّ لتحولات وإزاحات كبيرة تستثير المهم لبناء البديل. وبهذا تُعدّ الحداثة بلورة بجملة من الإزاحات القيمة التي ترى الحاضر بوصفه أزمة مستمرة، وترى التاريخ بوصفه خبرات وليس حقيقة موضوعية، وهي لا تمثل طرازاً بقدر عدّها محاولات لإعادة تعريف قواعد التشكيل الفني وتركيبه، إذ استطاعت الفنون التشكيلية عامّة، والرسم خاصة، تجسيم تاريخ ثورة الشكل في عصر الحداثة من خلال تحرير اللوحة من كل ايقونات الكلاسيكية، فلا يتيقن في النهاية إلا الشكل واللون والمادة، وقد ذهب الشكل الموضوعي وأخذ معه كل تراثيات الضوء والظل والمنظور⁽¹⁾.

ويمكن القول إن مفهوم ما بعد الحداثة من المفاهيم التي تتسم بمتعة وتنوع دلالاتها، إذ تحمل معاني متنوعة، ويتغلغل هذا المفهوم في مجالات مختلفة كالأدب والفن والفلسفة والصناعة وعلم الاجتماع... كما يُعدّ مفهوماً زمنياً وظيفته الربط بين ظهور خصائص شكلية جديدة من الثقافة، وبين ظهور نمط جديد في

(1) صفدي، مطاع: عصر الحداثة البعدية، الفردي، الإبداعي، مجلة الفكر العربي المعاصر،

بيروت، 1989، ص 11.

الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد، وهو ما يسمّى بـ (مجتمع ما بعد الصناعة)، أو المجتمع الاستهلاكي⁽¹⁾.

والدادائية التي تزامن ظهورها مع الحرب العالمية الأولى، قد هاجمت، في كل مكان، القيم السائدة، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم، وأشهرت إفلاسها جميعاً، وذريعتها أن تلك المنظمات والمؤسسات قد خابت في الحيلولة دون اندلاع الحرب، بل بالعكس، عملت على زيادة أهوالها وكوارثها، كما هاجمت الدادائية الأفكار الفنية الأثرية لدى المجتمع البرجوازي، أما بإطلاق أفكار جديدة تعارضها، أساسها الاعتقاد بالقيمة الخلاقة للمصادفة واللاعقلانية، أو بنسف فكرة الفن ذاتها... ولقد برهن (مارسيل دوشامب) على أن الشيء الجاهز الصنع، قد يرقى إلى مستوى العمل الفني، ولهذا فإن الدادائيين كانوا أقل اهتماماً بمخاطبة العواطف، وأكثر نزوعاً إلى تجاوزها، فالمهم بالنسبة إليهم لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزّة التي يستطيعون خلقها، والارتباك الذي يحدثونه في الذهن⁽²⁾.

وإذا كانت بعض الأطروحات النقدية، سلّمت إلى أن الحركة الدادائية ولدت لتحضر، فإن الدادائية، شأنها شأن حركة ألباوهاوس، ولدت لتمتد

(1) بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوي، منشورات المجمع الثقافي، أبو جني، 1995، ص 149.

(2) مولر، جي، أي وفرانك إيغلر: مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، 1988، ص 121.

جلورها في حركات وتحولات إزاحية كبيرة في تفويض قيم وتوليد قيم وبنى جديدة.

فإذا كانت هناك نتائج فنية مُحددة لها انعكاساتها الخطيرة على حركات أخرى، فعلى سبيل المثال نجد لوحة (آنسات أفينيون) لـ(بابلو بيكاسو)، قد أحدثت إزاحات كبيرة في مسيرة تطوّر الشكل الجمالية في تاريخ الفن التشكيلي الحديث منه والمعاصر، وعلى مستوى الرؤية والذائقية أيضاً، فما هي تأثيرات وانعكاسات حركة ريادية كالدادائية على فنون ما بعد الحداثة، إذ إن لها (الدادائية) أهمية كبيرة وحساسة على مستوى الانعكاسات والتأثيرات، بوصفها تقوم على حس نقدي تفويضي أصلاً، فهي ثورة في عالم الفن والفكر والتحول والإزاحات الثقافية والرؤية والبنائية، إذ لم ينقب ذلك وفق معالجات الدراسة الأكاديمية إلا من خلال مقتطفات لمقالات نقدية من هنا وهناك.

إن تمهيد كهذا يجمعنا أمام تساؤلات ذات إثارة حقاً في بلورة مشكلة الدراسة، التي تتجسّد بعدم التقصي الأكاديمي الموضوعي الذي يميز هذه الحركة ودورها وريادتها على مستوى المرجعيات والتأسيس والممارسات والبنى التكوينية الإبداعية لهذه الحركة، هذا من جانب. ومن جانب آخر، إعادة تقييم لأطروحات وتطبيقات وتجارب الحركة الدادائية على مستوى التأثير والتحول والتأثير على حركات وتيارات أخرى، فضلاً عن سد الحاجة الفكرية والثقافية لموضوعة مهمة لم تأخذ حقّها من الدراسة والبحث، وهل للدادائية إطار مفاهيمي ثري، وما هي التأثيرات الدادائية مفاهيمياً وجمالياً في فن ما بعد الحداثة؟ وكيف تمكّن فنان ما بعد الحداثة من تحويل المحسوسات المبتذلة والعشبية

إلى وسائل تشكيلية لها قيمة جمالية تعبيرية ؟ فضلاً عن فحص المقولات التي ترى أن الدادائية تحمل في طياتها بذور الفكري والجمالي والمفاهيمي ما بعد الحدائوي، إذ يعدّها بعضهم منطلقات أساسية لتوجّهات تيارات ما بعد الحدائنة، فهل تشكّل الدادائية الحدائوية امتداداً لهذه التيارات ما بعد الحدائوية، في حين يرى الآخر أن فن ما بعد الحدائنة يشكّل قطيعة حقيقية لمفاهيم وأطروحات الحدائنة، بما يتطلّب فك اشتباك هذه التقاطعات الإشكالية، وللإجابة عن أسئلة كهذه، تكون بمعرفة التأثيرات تارة، وبالدراسة المقارنة تارة أخرى، بعد استكشاف جذور ومنطلقات الدادائية وأطروحاتها المفاهيمية والجمالية وآليات اشتغالها في المنجزات الفنية.

الفصل الأول

المرجعيات الفلسفية والجمالية للحداثة

الفصل الأول

المرجعيات الفلسفية والجمالية للحدائث

إن التحولات الفنية الكبرى التي شهدها العالم الغربي مع نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، تلك التحولات المتمثلة في تيارات فنية كانت تسعى، في مجتمع تكونت لديه مقومات فكرية وتقنية جديدة، للتححرر من نمط فني رُسمت أطره العامة وحُددت أبعاده منذ عصر النهضة وارتبطت بتبدل عميق للمعارف التقنية والنظرية والعلاقات الاجتماعية، إذ إن الفن الحديث قد بدأ مع الانطباعية، وإن لم تتوضَّح منطلقاته الأساسية إلا في بداية القرن العشرين، بل في السنوات العشر التي سبقت الحرب العالمية الأولى، بيد أن جذور هذا الفن تبقى مرتبطة بما شهده العالم الغربي بعد الثورة الفرنسية من تبدل في مفاهيم انعكست آثارها على تطوّر الحركة الفنية في القرن التاسع عشر⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن الحدائث عُرِفَتْ بأنها حركة ترمي إلى التجديد ودراسة النفس الإنسانية من الداخل، مُعتمدة في ذلك على وسائل فنية جديدة، إذ إن أغلب الحركات الفنية جاءت بما هو جديد، فأمانا الثورة على كل ما هو مألوف في الرسم والموسيقى والشعر، وأمانا تداعي الأفكار في الرواية. إن هذه الاتجاهات الفنية تتضمن تحطيم كل ما هو إنساني، إنها هدم تقدّمي لكل القيم

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر؛ التصوير (1870 - 1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 7 - 8.

الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي⁽¹⁾، من غير شك تحتفظ لفظة (الحداثة) بالكثير من قوتها وألقها؛ بسبب ارتباطها بشعور معاصر مُتميّز يعني أننا نعيش في أزمنة جديدة بالكامل، فـ(الحداثة) هي وعي جديد شرط تمكّن الغرب من تحقيقه وإنجازه، وأحياناً تفاعل ضده من أجل تقويضه وإلغائه، فالحداثة، وفقاً لذلك، زمن تاريخي أكثر من كونها وعياً جديداً، وإن كان هذا الوعي الجديد قد تظهر في فترة تاريخية مُحددة، مما جعلها لصيقة بعدد من المحددات بدءاً من العقلانية والتنوير، وانتهاءً بفكرة التقدم، فهي تتجلى إذاً في مجموعة من القيم التي تُعبّر عن روح الزمن وفعل العصر، لذلك يبدو من غير المجدي أن نبحث عن تاريخ للحداثة، وتقسيم العصور وفقاً لها على اعتبار أن اكتشاف العالم الجديد، والتوسع استعماري، استحواذ أسواق جديدة، يرمز إلى عصر النهضة، والنزعة الإنسانية ترمز إلى عصر الأنوار، ثم في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أرست الحداثة قواعدها الفكرية مع عقلانية (ديكارت) الذي يُعدّ أبو الحداثة ومؤسسها⁽²⁾.

وهكذا نجد أن الحداثة (وعني) بمتغيّرات الحياة ومُستجدّاتها. وعياً بالغ التعقيد بإيقاع الحياة الحديثة، وانسلاخاً عن قيود الماضي والتطلّع دائماً إلى تقديم ما هو جديد، ليجعل الحياة دائمة التجدد، لا يشوبها آية رتابة، باعتبار أن كل

(1) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987، ص26.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص32 - 33.

جديد يحمل في ثناياه ما يجعل الحياة ذات إيقاع مُتسارع مُتبدّل، بكسر كل ما يمت إلى الرتابة بصلة⁽¹⁾، لذا تُعدّ الحداثة من المفاهيم التي كثرت فيها الآراء، مما تسبب في سعتها كمفهوم، فعدها بعضهم (سحرية) لدرجة أنها يمكن أن تصلح لكل جديد، يفضّل النظر عمّا سيكون عليه في حقيقته، وقد التفت في هذا المفهوم شتى الأفكار المختلفة أحياناً، والمتناقضة أحياناً أخرى، الأمر الذي جعل تحديدها كمفهوم أمراً ليس سهلاً، إذ إن هناك محاولات كثيرة لتحديد مفهوم الحداثة، على الرغم من سعتها، تضم بين دفتيها ما يمكن أن يكون من سمات الحداثة، ولعل أبرزها محاولة (أندرسن) عندما رأى أن الحداثة تقوم على أربعة أسس، أولها التغني بكل ما هو عقلائي وتكنولوجياي، وثانيها عدّ التقدم غاية وشأناً ينبغي أن يكون في الصدارة دائماً، وثالثها الإقرار بكل ما هو مُطلق، ورابعها التخطيط لكل ما يتعلق بالنظم الاجتماعية باستعمال العقلانية⁽²⁾. ويمكن أن نستذكر مقولة (بودلير) الشهيرة حلّ الحداثة، حينما كتب مقالته (رسام الحياة الحديثة): أعني بالحداثة ما هو عابر سريع الزوال، طارئ، ما هو نصف الفن الذي يبقى نصفه الآخر أبدياً راسخاً بثبات⁽³⁾، فرسام أو روائي أو فيلسوف الحياة الحديثة هو الذي يركّز رؤيته وطاقته على (أنماطها، معاييرها الأخلاقية،

(1) Robenson, A. (2000) "Modernism in English Poetry". (2nd Ed.), Kegan – Paul, London, P. 123 – 124.

(2) Anderson, J. (1982) "History of Modernism". (2nd Ed.), Longman, London, P. 17.

(3) بيرمان، مارشال: حداثة التخلّف (تجربة الحداثة)، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص – نيقوسيا، 1993، ص124.

عواطفها) وعلى اللحظة العابرة، مع كل ما ينطوي عليها من عناصر توحى بالأبدية، وتبقى الحداثة بمفهومها العام فعلاً كونياً شمولياً⁽¹⁾.

لقد ورث القرن العشرين صراعات الحداثة والتقاليد، وانتصارات وهزائم كل الثورات الفنية التي تمخض عنها القرن التاسع عشر في الفنون، وقد كان للمتغيرات والتحوّلات وعوامل القلق والاضطراب والتجديد الدائم فعلها السريع والمتلاحق أفقياً وعمودياً في الخارطة الفنية الحداثية في القرن العشرين، إذ إن كل المحاولات والتجارب الفنية التي تمخض عنها القرن العشرين من اتجاهات لصياغة جديدة للواقع، من تكعيبية ودادائية وتعبيرية... وغيرها، هذه المحاولات والتجارب الفنية حاولت التحرر الفني وتحطّي المفاهيم القديمة والثابتة، بخلق فكر الحداثة القائم على تحطّي وتفكيك كل القيم القديمة دون تجاوزها، فبينما كان فنان القرن التاسع عشر في فرنسا وأوروبا، بشكل عام، أسير ازدواجية بين تقاليده وبين المعاصرة والحداثة، أسهم التكيف الحاصل في القرن العشرين بمُجمل عمليات التفكيك القيمي وإعادة البناء المتغيّر العابر في التيارات الفنية⁽²⁾.

ومن الجدير بالذكر، أن مفهوم الحداثة يقابل السمة الأولى المتعلّقة بالبنية، بوصفها مسؤولة عن مُجمل العلاقات المفاهيمية لكافة البنى التي تتمحور في تركيبها الكلية، إذ إن الحداثة تُشكل بنية شمولية كليّة، تميّز بسياقات دلالية معرفية تبحث في طبيعة التحوّلات والتبدّلات التي شهدتها الفن الأوروبي،

(1) حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989، ص 57.

(2) —: من التأثرية إلى الحداثة؛ قرن من التصوير الفرنسي من كوررو إلى بيكاسو، القرن 19 - القرن 20، مُتحف عمود خليل، القاهرة، ب. ت، ص 33.

وكذلك الأدب، عبر مسيرته الطويلة، ولذلك كان (الوعي) يحاول إعادة خلق تلك التحولات من خلال الجدل القائم وباستمرار، ومرد ذلك إنما يعود إلى ثراء المعارف والفنون وتداخلها، وبالذات في ما شهده القرن العشرين من مُعطيات معرفية وعلمية كانت تنزع إلى بناء وتفكيك مُجمل المفاهيم، والتي شكّلت أنظمة للحداثة تبدو هنا بنية المنشأ، فيما يبنّي المشروع الحداثي في الغرب على سمات ثلاث، هي تمجيد الفردية، اعتماد العقلانية مرجعية للفكر الإنساني، والإيمان بأن التاريخ هو تقدّم دائم وحركة صاعدة على الدوام⁽¹⁾، إذ يمكن عدّ الحداثة اتجاهاً فكرياً يضم في جوانبه كل النزعات إلى التجديد، وعبادة كل ما هو جديد، فضلاً عن كل المتناقضات التي أصبحت إحدى أهم سماتها، كما أن كل فكرة من هذه الأفكار لا يمكن البت في مدى صحتها أو خطأها، وإن كل ما كُتب في موضوع (الحداثة) يُشكّل بمجموعه سمات هذا الاتجاه، ولعل (وولف) قد أصاب كبد الحقيقة تماماً عندما أحصى سمات الحداثة بكل ما كتب عنها، بعد تمحيصه لتلك الكتابات ولخصها بالسمات الآتية:

1. عبادة كل ما هو جديد.
2. طغيان الجانب التكنولوجي على مُجمل الحياة وفعاليتها.
3. تأكيد النزعة الذاتية (الفردية) وتفخيم كل ما هو ذاتي.
4. الجنوح إلى الخيال.
5. التوفيق بين الأضداد.

(1) بندق، مهدي: المشروع الحداثي لجابر عصفور، النادي الأدبي بمحافل، مجلة رؤى، ع3، السنة الأولى، 1988، ص2.

6. الثورية في كل مجالات العمل.

7. الفوضى الفكرية، فضلاً عن الفوضى الحضاري⁽¹⁾.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن اللوحة اكتسبت قيمة ذاتية كاسلوب وطريقة ومعالجة، بعد أن أصبحت مجرد ذاتها هدفاً، بل موضوع لا تقاس قيمته بالنسبة للشيء الذي يمثله، وتخطت النموذج الذي صاغه عصر النهضة، لتقدم لنا نماذج جديدة تُعبر بدورها عن إدراك الفنان للعالم، وعن قدرته على خلق العالم وتغييره، ولذلك فإن الفنون الحديثة - على تنوعها وتمايزها، وتعدد اتجاهاتها ومصادرها - مُتشابهة في منطلقاتها الأساسية، تجمع بينها إرادة التجديد والتحول الدائمين استناداً إلى واقع مُتغير، ويتأكد هذا الاتجاه في التيارات ما بعد الحداثوية ذات المنحى الواقعي، البوب آرت والسوبريالية والتوجهات التي استعانت بوسائل الإعلام والآلة الفوتوغرافية بما لديها من إمكانية التسجيل المباشر لواقع يعجز الفنان عن التقاطها، لتقدم لنا عن الواقع، صورة جديدة: ناقدة، ساخرة، رافضة، عبثية...⁽²⁾. ومما يجدر ذكره، أن الفن الغربي - المتأرجح بين الواقع والتجريد، بين العالم الموضوعي والعالم الداخلي الذاتي - لن يتوقف عند مسألة تحطّي الأطر الكلاسيكية والتحرر من المدى التشكيلي النهضوي.

ويمكن القول أن الحداثة قد ظهرت في مجال الأدب في بدايتها، وانعكست على جميع الفنون، وعملت على استحداث أشكال جديدة وموضوعات قد لا يهتم بها في السابق، ومن ثمّ طرحها بأساليب حديثة، فقد اعتمدت على مبدأ

(1) Wolf, P. (1981) "Modernism in Literature and Art". Longman, London, P. 66 - 72.

(2) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 10.

التجريب في المضامين، وأدى ذلك إلى وجود الشك إلى جانب الأسلوب العفوي. إنهم يُجربون كل شيء⁽¹⁾.

أما المسرح، فهو الفن الذي نال وقفة مع الحداثة، فقد طوّرت الحداثة بعض جوانب الاتصال المسرحي تطويراً جزئياً، فمثلاً في مسرحية (فاوست) لـ(غوته) في الأدب العالمي، نجد أول التراجيديات المساوية، تُساعدنا على رؤية إمكانية صدور أشمل وأعمق أشكال النقد للحداثة عن أولئك الذين يُنصفون بالقدر الأكبر من الحماس في تبني مغامرات الحداثة إياها مع ما يُرافقها من خيال رومانسي⁽²⁾، إذ إن الحداثة في جميع صورها راجت لسبيين، الأول: جنوح الناس إلى الخروج عن المألوف، ولهاثهم خلف العصرية، والثاني: الخلط بين الحداثة وبين الهدم والتجديد⁽³⁾.

وقد ظهرت الملامح الفكرية للحداثة مع حركة التجديد في الشعر، والشعر واحد من الأجناس الأدبية التي شملتها الحداثة، إذ جاء في قول (سعيد السريجي): «من هنا أصبح من الصعب علينا أن نفهم القصيدة الجديدة، بعد أن تخلّت عن أن يكون لها غرض ما، وأصبحت اللغة لا تُشير أو تُحيل إلى معنى مُحدد، وإنما هي توحى بالمعنى، بحيث لا تنتهي القصيدة عند انتهاء الشاعر من

(1) حنا، عبود: الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات إلى اتحاد الكتاب العرب، 1981، ص 62.

(2) بيرمان، مارشال: حداثة التخلف (تجربة الحداثة)، المصدر السابق، ص 76.

(3) الحوالي، سفرين عبد الرحمن: مقدمة في تطوّر الفكر الغربي والحداثة، ع 199، ربيع الأول، 1425هـ، ص 22.

كتابتها، وإنما تظل في نفس كل قارئ من قرائها حتى يوشك أن يُصبح لها من المعاني بعدد ما لها من القراء^١.

وتجدر الإشارة إلى أن العلم الحديث يعتقد أن التطوّر هو القانون العام لكل ما هو حي، والفكر كائن حي ينمو ويتطوّر، وما يبدو لنا منه بداية مفاجئة، ليس إلا نقطة انطلاق جديدة نحو آفاق جديدة تحت تأثير عوامل مختلفة، تاريخية واجتماعية وغيرها، وما نُسَمِّيه بالمدينة اليونانية ليس إلا حاصلاً لمديّنات قديمة من كركيتية ومسينية ودورية تعاقبت على بلاد اليونان، ولهذا فقد أخذ الإغريق عمّن تقدّمهم الكثير، ولكن عبقرتهم عرفت كيف توحد بين العناصر المتباينة، ومن ثمّ تسكبها في مذاهب فلسفية، فقد كان لهم الفضل في توجيه الفكر الإنساني نحو ما آل إليه في حضارتنا حتى اليوم^(١).

وبغية تعقّب المنحى الانتقائي للمرجعيات الدادائية بأشكالها المباشرة وغير المباشرة، عبر استشفافات واستنتاجات وتأويلات نصل إليها في هذا الشأن، فضلاً عن تأسيس إطار نظري في هذا الموضوع، فإن (هيرقليطس)^(*) إنما تقوم

(١) الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، ط١، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، 2002، ص39.

(*) هيرقليطس (540 - 475 ق.م): هو الفيلسوف الرابع والأخير من فلاسفة أيونيا، ولد في مدينة إفسوس من أسر عريقة في الحسب، ولكنه زهد كل جاه وتوفّر في التفكير، غير أنه بقي استقراطياً يترفّع على الناس ويحتقر العامة ومعتقداتها الدينية. للمزيد ينظر: فرحان، محمد جلّوب: النفس الإنسانية، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1986، ص62.

فلسفته على مبدأ التدفق أو الجريان، فكل شيء لدى (هيرقليطس) هو متغير، لذلك فهو أبتكر أن يكون للعالم أصلاً، ويقول إنه غير مخلوق⁽¹⁾.

وأن (اللوغوس)⁽²⁾ هو الذي يحكم العالم، فالعالم لديه عبارة عن مجموعة من الأضداد، وإن الصراع القائم بين هذه الأضداد هو التغيير الذي يؤكد عليه (هيرقليطس)، إذ يمتزج كل ضد من ضده، ولا يمكن تجريب أحدهما دون الآخر، أي كما في البداية والنهاية، والليل والنهار... الخ، والتغيير يحدث من ضد إلى ضد، لذلك نجد أن (هيرقليطس) جاء بأفكار يصعب على من حوله الأخذ بها أو تصديقها، فقد عمل (هيرقليطس) على إبطال ورفض ثقافة عصره، مما أدى إلى حدوث حالة انفصال واضحة بينه وبين المجتمع؛ بسبب أفكاره التي جاءت منافية لأفكار الآخرين، مما دفعه إلى الاغتراب عنهم وعن ثقافة عصره؛ بسبب حالة النبذ التي واجهها من قبل أبناء جنسه⁽³⁾. ويمكن القول أن (هيرقليطس) يرى أن التحول والصيرورة الدائمة يُسيطران على الكون، وإن كل شيء يسيل ويتغير ويتبدل، وأنه ليس في الوجود شيء ثابت، ومذهب امتزاج الأضداد جزء من فلسفة (هيرقليطس) لا يقل أهمية عن مذهب التغيير الدائم.

(1) الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، ط1، دار ابن زيدون، بيروت، ب ت، ص500.

(2) اللوغوس: كلمة اختلفت في ترجمتها، فبعضهم يقول إنها تشير إلى حقيقة الأشياء، والمبدأ أو القانون الذي نعمل بمقتضاه، ويُفضل البعض ترجمتها (Formula)، والبعض يقول بأنها مبدأ أو قانون وحدة الأضداد، والعالم كله أضداد. للمزيد ينظر: كرم، يوسف:

تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت، دار القلم، ب ت، ص19.

(2) شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، 1980، ص21.

فالشئ الوحيد الأزلي في رأي (هيرقليطس) هو النار التي لا تحبو أبداً، أما التغير الدائم ذاته، فيحدث وفقاً لنظام يُسميه (هيرقليطس) بـ(ناموس الكون)، وكل ما هو ناه في هذه الدنيا خاضع لمجموعة من هذه النواميس التي يُطلق عليها اسم (القانون) أو (الكلمة)، ويتوصل إلى التعبير عنها الحكيم المتمرس على ملاحظة الظواهر⁽¹⁾. كما أن (هيرقليطس) يعتقد أن التغير هو أساس كل شئ، وإن الاستقرار هو موت وعدم، إذ يلخص فلسفته بقوله الأشياء في تغير متّصل⁽²⁾.

أما (ديمقريطس)⁽³⁾ فيرى أن الصور تصدر بلا انقطاع عن الموضوع، وهي تطاير في كل اتجاه بأعظم سرعة، وتحترق قنوات الإدراك الحسية، وتؤدي إلى إنتاج الإدراك الحسي للموضوع⁽³⁾. وتقوم فلسفته على أساس أن العالم مكوّن من جزأين، هما الملاء والفراغ، فالملاء ينقسم إلى ذرات دقيقة لا ترى بالعين المجردة، مختلفة الشكل والحجم، غير متناهية العدد، أزلية، وهي في حركة دائمة

(1) الفاخوري، حنا و خليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، المصدر السابق، ص 45-46.

(2) فرحان، محمد جلّوب: النفس الإنسانية، المصدر السابق، ص 62.

(*) ديمقريطس (460 - 370 ق.م): ولد في اليونان، اشتهر بأنه الفيلسوف الضاحك، ولم يتفوق عليه أحد في الهندسة حتى المهندسين المصريين، ويؤكد (سقراط) أن (ديمقريطس) أخذ بنظرته الذرية من (لوقيوس)، وأنه طوّر النظرية ووسّع تطبيقاتها، وقيل أنه من أغزر الفلاسفة إنتاجاً. للمزيد ينظر: الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، المصدر السابق، ص 195.

(3) النشار، علي سامي وآخرون: ديمقريطس، فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، 1972، ص 72.

بسبب اختلاف أحجامها وأشكالها، تشابك فيما بينها، وباتحادها مع بعضها تكون صور موجودات الكون، وبفعل قوة الضرورة تتغير الذرات وتفترق⁽¹⁾.

لقد جعل (ديمقريطس) عالم الذات عالم المعاني، فالذات هي من يطلق الصفات على العالم، وعليه فالصفات الجمالية ذاتية من صنع البشر، فكل ما في الكون من أشياء يتكون من ذرات، والذرات مجد ذاتها خالية من أي صفة كانت لا جميلة ولا قبيحة، ولا وجود للون الأحمر أو الأخضر في الذرات، فالحقيقة هي عالم الفراغ، والملا هو عالم لا يدرك بالحوس⁽²⁾، إذ إن (ديمقريطس) أول من أعلن، من حيث الأصل، عن فكرة أن الفن يُعدّ احتذاء الطبيعة؛ لأن تغيير الكائنات الحية، هي عملية تناسق الأضداد⁽³⁾.

ويمكن القول بأن النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد قد شهد في بلاد اليونان نزعات شتى في ظروف لم يستقم إلّا القليل من تجربته العملية والفكرية، ونتيجة ذلك أن الحرية الفكرية التي ظهرت في أثينا، أصبحت تبحث عن الإنسان بوصفه إنساناً ليس له علاقة تخصص بالطبيعة الخارجية التي أوهم الفلاسفة السابقون قواهم في البحث عن مكوناتها، ويمثل هذا الاتجاه طرفان: فئة تُسمى (السفسطائية)^(*)، وحكيم عبقرى يُدعى (سقراط)^(*)، وكان لكل

(1) كريم، منى: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1966، ص 76.

(2) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص 98 - 99.

(3) المصدر نفسه، ص 100.

(*) السفسطائية: حركة فلسفية ظهرت في القرن الخامس ق. م كرد فعل للأحداث السياسية والاجتماعية التي حلت بالمجتمع الأثيني، إثر انتصار الديمقراطية في تولّي زمام الحكم، وما أشاعته في المجتمع الأثيني من حرية وفردية لم تكن معهودة سابقاً، ولهذا نجد هذا النزوع

منهما سبيله في فحص طرق المعرفة الإنسانية، ففلسفة (سقراط) لا تُدرك إلا في ضوء ما قدّمته من مناقشات وانتقادات نحو موقف الأول الذي بالغ في انتهاج الشك في كل معرفة سابقة ولاحقة، مُبعداً عن حكم العقل، في حين سلك (سقراط) طريقاً في الشك قصد من ورائه البحث في أسس الأخلاق والمعرفة، فيما ذهب (السفسطائيون)، وتحديدًا في نظرتهم إلى دور الحس في المعرفة إلى نكران الحقيقة والعلم، استناداً إلى خداع الحواس وتصوّرها ونسبّيّتها⁽¹⁾.

وقد بالغوا بالشك لدرجة الشك في كل معرفة، سواء كانت حسية أم عقلية، فإذا كان لا يمكن الوثوق بالمعرفة الحسية بتكوين حكم إزاء العالم الخارجي؛ بسبب خداع الحس، فكذلك ليس عالم العقل بأصدق من عالم الحس،

نحو الفردية والحرية قد ظهر واضحاً لدى السفسطائيين، إذ يُعرف (بروتوغوراس) السفسطائية بحسن تدبير الفرد لحياته الخاصة والعامة، إذ يتعلّم منها كيف يرغب داره ويُصبح قديراً على القول والعمل معاً في مباشرة شؤون منصبه، ليجعل منه فرداً صالحاً للحياة الاجتماعية والسياسية. للمزيد ينظر: آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيين من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص 100.

(*) سقراط (469 - 399 ق. م): فيلسوف يوناني من أثينا، لم يترك كتابات خاصة به، وربما لم يكتب شيئاً على الإطلاق، وكل معلوماتنا عنه قد جاءت عن طريق (أرسطوفان وأكسنوفان وأفلاطون) ممن عاشوا في هذا الجزء أو ذاك من سنوات عمره، أو عن طريق (أرسطو)، وتبعاً لرواية (أفلاطون) فقد حُكّم على (سقراط) بالموت، إذ اتُّهم بإفساد عقول الشباب وعدم اعتقاده بألّة المدينة. للمزيد ينظر: كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص 256 - 262.

(1) الكروي، راجح: دور الحس في عملية المعرفة، عن المؤسسة الإسلامية:

www.balagh.com.

وإذا انعدمت الحقيقة أو المعرفة بعالم الحس، فلا بد أن تنعدم في عالم العقل، ولهذا لم يعد العقل الخالص لديهم وسيلة لاكتشاف الحقيقة أو المعرفة الحقّة، ومثلما الأشياء المادية المرتبطة بعالم الحس عُرضة للتغيير، كذلك الأشياء العقلية والأخلاقيات عُرضة للتغيير أيضاً؛ بسبب ارتباطها بمبدعها الإنسان ذاته، والذي يخضع بدوره للصيرورة والتغير المستمرين، لهذا اعتقدوا بداتية ونسبية الأشياء بوصفها تختلف من زمان إلى آخر، ومن شعب إلى آخ⁽¹⁾.

كما أوضح السفسطائيون أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وحسب اختلاف الزمان والمكان، وكان معيارهم الجمالي نابعاً من الإحساس الذاتي، كما كان معيارهم الجمالي في فن التصوير مهووناً باللمحة الحاضرة⁽²⁾، وهذا ما فهمته الرومانسية والانطباعية، ثم حركات واتجاهات الفن الحديث وبعض اتجاهات فن ما بعد الحداثة.

ولقد ركّزت السفسطائية فلسفتها على الإنسان، وعدته منفصلاً عن قوانين الكون، وبالغت في ذلك إلى أن وصلت إلى حد أن الإنسان عد من قبل (بروتوغوراس)^(*)، وهو أحد المفكرين السفسطائيين، وله المقولة المهمة أن

(1) فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ط2، ت:

جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص112.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بغداد، 1984، ص15.

(*) بروتوغوراس (480 - 410 ق. م): سفسطائي إغريقي، تعلّم في أثينا وفرّ منها لانهامه بالتشكيك في إمكان المعرفة اليقينية، صاحب العبارة المشهورة (الإنسان مقياس كل

الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، فهو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد منها⁽¹⁾. وهكذا نجد أن السفسطائية أحلت فكرة النسبية محل الموضوعية في الفكر اليوناني، عندما حررت الفكر من سطوة الفلسفة الطبيعية المتجهة إلى التزام الموضوعية الكاملة في توجيهها إلى ذات الفرد، والانحراف به بوصفه كياناً مُنفرداً ومقياساً للأشياء، بعد أن كان مضموراً في ظل النظام الاجتماعي اليوناني، فدعا السفسطائيون الطبيعيون إلى التوقف عن البحث في الحقيقة المطلقة للطبيعة؛ لانعدامها، وتوجيه البحث إلى دراسة الإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً، ونبدوا المقاييس الموضوعية للجمال، ولم تعد غاية الفنان سوى تحقيق الكمال في الصورة الفنية بوصفها مُعادلاً صورياً لعالم الحس وجماله العرضي، ومن خلال الخيال وأساليب الخداع والإيهام⁽²⁾.

لقد كان (بروتوغوراس) يؤمن بالتغير الدائم، وكان يشك في المعرفة بوصفها معرفة كلية موضوعية غير متأثرة بالأفراد، إذ أنه من الممكن أن تختلف الأشياء باختلاف الناظرين إليها⁽³⁾. ويمكن القول أن (بروتوغوراس) أخذ عن

شيء)، أي أن الحق نسبي يختلف باختلاف الأفراد. للمزيد ينظر: غربال، محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسرة، المصدر السابق، ص 357.

(1) أفلاطون: محاورة تيثاتيرس، ت: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 46.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974، ص 15.

(3) بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946، ص 172.

(ديمقريطس) و(هيرقليطس) الاعتقاد بالضرورة وعدم الاستقرار، وإننا نعلم كل ما نعلمه عن طريق الحواس، وإن كل إحساس لا يكون صحيحاً إلا في الوقت الذي يحين فيه، ولكل إنسان إحساسات خاصة مُتغيرة، هي المقياس الوحيد الممكن للحقيقة، فالإنسان الفردي هو المقياس لكل شيء، فعلى السفسطائي أن يُعرض عن البحث العلمي الذي لا نفع فيه، ويكسب على معالجة الفن الذي يُمكن الإنسان من حمل غيره على ما يُريد أن يعتقد ليتسلط بهذه الطريقة على عقله وشعوره، ويوجه سلوكه وفقاً لرغائبه، وما هذا الفن إلا فن البلاغة⁽¹⁾، كما أن ما يؤمن به (بروتوغوراس) يعمل اليوم بصورة فاعلة في فكر وفن ما بعد الحداثة، إذ شكّل اختلاف الرؤية إلى الأشياء وإحداث المعنى إحدى سمات التفكيك، فالقارئ، الفرد، الذات، يأتي إلى العمل الفني بأفق خاص به، هذا الأفق نسبي ومُتغير بتغير الزمن والتاريخ وتغير قيم الجماعة التي ينتمي إليها، ومن هذا نجد أن (بروتوغوراس) يؤكد على أن كل شيء من الممكن أن يتعلمه أو يعلمه الإنسان/ الفنان، وليس هناك وجود لميول فطرية، فالإنسان يتعلم كل شيء، وليس هناك حد لما يتعلمه أو يعلمه في عمله الفني أو تذوقه ل⁽²⁾. وقد نفى (بروتوغوراس) أن يكون هنالك معيار عقلي مُتخيل للجمال، بل أعلن أن الفن صادر عن ذات الفنان بدون أدنى تمثيل لأي حقيقة عقلية عليا؛ لانتفاء هذه الأخيرة، فذكر أن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً⁽³⁾.

(1) الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، المصدر السابق، ص 58.

(2) النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي عند اليونان، ط2، الإسكندرية، 1964، ص 218.

(3) منى، كريم: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، المصدر السابق، ص 144.

أما (جورجياس)^(*) فقد سار على خطى (بروتوغوراس) وآلف كتاباً في الطبيعة وصل فيه إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها بالآتي: ليس ثمة شيء موجود، ولئن كان ثمة شيء فلا يمكننا معرفته، وإن توصلنا إلى معرفته نظل عاجزين عن التعبير عن هذه المعرفة لغيرن⁽¹⁾.

وبظهور (جورجياس) تتجه السفسطائية نحو الشك، فتبلغ على يديه حداً من الأفكار لا يستقر على حال، وقد بدأ بفكرة الوجود واستعمال (برهان الخلق) لبيان استحالة إثبات الوجود واللاوجود على سواء، أو ما كان مُركباً منها، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الآخرين؛ لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود⁽²⁾.

لقد شك (جورجياس) بالعقل وحقائقه، ثم عاد ليُشكك بعالم الحس وحقائقه قائلاً: إن إدراك أي شيء بالبصر لا يمكن نقله إلى الآخرين؛ لأن الكلام عاجز عن أن ينقل حقيقة المحسوسات لعدم قدرته على تمثيلها تماماً⁽³⁾.

إن خير ما جاءت به الفلسفة السفسطائية للفن الحديث تعويلها على

(*) جورجياس (485 - 380 ق.م): سفسطائي إغريقي قرر ثلاث قضايا، أولها: أن لا شيء موجود، وثانيها: أنه كان ثمة شيء موجود فمعرفته مُحال، وثالثها: أن ذلك الشيء لو عرف لما استطاع عارفه نقل معرفته به إلى سواء، وما دامت المعرفة الموضوعية مُستحيلة فلا يبقى سوى فن الإقناع لثقتن به من شئت. للمزيد ينظر: غربال، محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسرة، المصدر السابق، ص 662.

(1) الفاخوري، حنا وخليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، المصدر السابق، ص 59.

(2) بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، المصدر السابق، ص 176 - 179.

(3) —: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط 4، دار المعارف، مصر، 1974، ص 118.

الذات في خلقها الجمالي المُتخيل، فما يبدو لفنان جميلاً قد يبدو لآخر قبيحاً، ومن ثم فإن الرؤيا المُتخيَّلة نسبية؛ لاختلاف ونسبية الإدراكات الحسية والانتقاءات الجمالية للفنانين على تعددهم واختلاف توجهاتهم الفنية، وهي نزعة طاغية في كل تاريخ الفن عبر تنوع عصوره، وخاصةً الفن الحديث. وتنوع المدارس الفنية يُعزى إلى تنوع المُتخيل في رؤى الفنانين على تنوع أحاسيسهم المتباينة⁽¹⁾. وهكذا نستنتج أن السفسطائيين قد فصلوا القيم الجمالية عن ارتباطها بالمعرفة والحقيقة والأخلاق والدين، كما دعوا إلى حرية التعبير، والاعتماد على آراء الإنسان الذاتية في الحكم على الجميل بتجربته من إطاره العقلي.

كما يُعدّ (جورجياس) مُطوّر فلسفة الشك واللاإرادية العقلانية، فقد ربط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية، وقد انطلق في تحليله إلى ثلاثة قضايا:

1. لاشيء واقعي.
 2. وإذا كان الشيء واقعياً فإنه غير قابل للإدراك.
 3. وإذا كان أي شيء قابل للإدراك فإنه يكون غير قابل للتعبير عنه لغوياً.
- ومن الجدير بالذكر أن الذات عند الفنان وحدها تستطيع أن تقتضى لاستخلاص الرائع أو الجميل، وتجاوز الواقعي العابر (سريع الزوال) وغير الثابت، فما هو جميل في الواقع إنما هو كذلك، كون الذات تنظر إليه من وجهة نظرها الخاص⁽²⁾، إذ إن إشكالية العلاقة ما بين الذات والموضوع، ومن ثم آليات

(1) عبد المنعم، راوية: القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، 1987، ص 36.

(2) تشربنسكي، ن. غ: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983، ص 39.

الذات في مواجهة تلك الإشكالية، نراها مُتجسّدة في كل التناجات الفكرية والفنية، والتي تتجلى منذ تناجات الإنسان الأولى وإلى الآن، بمعنى أنها تتأرجح بين العودة الكاملة إلى الذات أو إلى الموضوع، أو من الموضوع إلى الذات، ولكن هذا يُغلي الدور الرئيس الفعّال للذات في تشكيل هذه العلاقة؛ لأن الفنان عندما يُبدع عالماً خاصاً به، فإنه يستمد تجاربه وإبداعاته من خبراته الجمالية والفنية، وهو يُثير بذلك إحساسات مُرهفة، وقد تتمكّك المتلقي، ولكن بصورة أخرى، ساعة اتصاله - المثير - بالتناج الفني، إذ إن الفنان عندما يختبر الذات بوصفها صورة/ لوحة مرسومة، فإن المتلقي من الجانب الآخر يختبر الصورة وكأنها صورة للذات المُجرّدة من علاقتها الفردية، فتحوّل إلى ذات للفنان المغيّب والمتلقي بفعل ضغط وآلية الذات من خلال جمعها لكل ما هو مرئي ولا مرئي، ولكل ما يتجاوز حقيقتها العابرة لحظة الخلق، لتُشكّل هذا (الثابت ↔ المتحوّل) أو (المتنّصل ↔ المتصل) في جمالياته، فتتحوّل وتتجمّع الإحساسات القلقة المُصاحبة للإنسان فيه، ولتتحوّل إلى إشكالية ذهنية وجدانية لتتجاوز كل ما هو لحظي آنّي سريع، بمعنى أن العالم الواقع بين الذات والموضوع هو منطقة خيال تسبح فيه صيرورة الأشكال بوجدانيات ذات الفنان⁽¹⁾.

أما (سقراط 470 - 399 ق. م) فقد كان همّه الأول أن يُبيّن أن غاية العلم هي كشف الماهيات^(*)، ومن ثمّ فهي قائمة في العقل، فكأن يستعين

(1) الغريب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952، ص 13.

(*) الماهية: هي القول في جواب ما هو في مقابل السؤال عن الوجود قال الجرجاني: (ماهية الشيء ما به هو هو، وهي من حيث هي لا موجودة ولا معدومة، ولا كلّية ولا

بالاستقراء^(**) في تحديد المعاني الكلية من خير وشر وعدالة.. كما ميز فاصلاً بين موضوع العقل وموضوع الحس، والعلم عنده قائم على التصورات^(***)، من ثمّ اليقين العلمي يقين ذاتي وليس موضوعياً⁽¹⁾، كما أن الفلاسفة السابقين لـ(سقراط) كانوا يبحثون في الطبيعة الخارجية، فكانوا يُصوِّرون الطبيعة الخارجية على أنها كائن حي، في حين وجّه (سقراط) نظره إلى الطبيعة الداخلية دون إهمال الطبيعة الخارجية، فالطبيعة الداخلية كادت تستأثر بكل تفكير (سقراط). إن بذور فلسفة (سقراط) لم تصل إلى درجة مذهب، أما الذي كَوَّن المذهب فهو (أفلاطون) الذي دوَّن محاضرات أستاذه، أو أعاد كتابتها وسجلها للتاريخ بوصفها أثمن إرث حضاري في الفكر الفني⁽²⁾.

وهكذا نجد أن (سقراط) من الثائرين على واقعه، ويهدف باستمرار إلى تغيير هذا الواقع، مما أدّى إلى اتهامه بأنه يأتي بآراء مُخالفة للواقع وغريبة في

جزئي، ولا خاص ولا عام...، والأظهر أنها نسبة إلى ما هو جعلت الكلمات ككلمة

واحدة. للمزيد ينظر: مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص165.

(**) الاستقراء: الحكم على الكلي مما يوجد في جزئياته جميعها. المصدر نفسه، ص12.

(***) التصورات سيكولوجياً: استحضار صورة في الذهن، وعند منطقة العرب

والمدرسين: هي إدراك المفرد، وعند المحدثين: هي المعنى الكلي المجرد. المصدر نفسه،

ص45.

(1) الألوسي، حسام الدين: الفلسفة اليونانية قبل سقراط، ط1، منشورات دار الحكمة،

بغداد، 1990، ص65 - 172. وكذلك ينظر: محمود، زكي غييب وأحمد أمين: قصة

الفلسفة اليونانية، ط4، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1958، ص158 - 159.

(2) يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى الفنية، بغداد، 1989،

ص43.

الوقت نفسه، أي (خروجه عن المؤلف)، فقد كان رافضاً لكل البديهيّات التي كانت موجودة وعملية الإيمان بها، وإبدالها بعملية الشك في كل الموجودات، ونتيجة لاختلال المعايير الإنسانية بين تجربة (سقراط) الذاتية وتجربة غيره من الأثينيين الرافضة لتناقضات مجتمعه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مما سبّب له شعوراً بالعجز والاغتراب، وانفصاله عن أبناء عصره بسبب آرائه وأفكاره التي اختلفت عنهم، إذ أعلن بأن لاشيء له من القداسة ما يحميه من الشك⁽¹⁾.
 عموماً، فإن الموقف السقراطي يتخذ من النفس محوراً للذات ومعرفتها، وحقّق بذلك موقفاً معرفياً جديداً في الفكر اليوناني⁽²⁾. وتجمّد الإشارة إلى أن الفكر الحديث قد ألغى القوى الروحية القديمة، ليقيم مكانها قوى أخرى أكثر دينامية، لكنه أوغل في المعقول اللعقلاني، أي بما هو خارج، وما هو متصور، وبكلمة أخرى، فقد أزيحت القوى المتعالية وقوى الأرواح المارقة لتوضع مكانها قوى مُحايثة، لكنها غريبة عن نسيج التصوّر. إن الشرخ الكبير في الفكر الغربي بين الكينونة والكائن لا يمكن رصده أو ترميمه إلا بالتصورات الإيديالية المتقدمة وبالمعقول المُعقلن وبالمعقولة العقلانية، وليس بالمُثبتة الميثولوجية أو بقوى ضد/ عقلية لا معقولة ولا تعقلن، والمشروع العقلي الذي بدأ مع (أفلاطون) و(أرسطو) مروراً بـ(ديكارت) وغيره، قد انحرف عن مساره الأصلي، وأصبح العقل عاجزاً عن عقل عقله والوصول إلى جوهره⁽³⁾.

(1) كسيريس، ثيوكراتس: سقراط، ت: طلال السهيل، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1987، ص 212.

(2) آل ياسين، جعفر: فلاسفة يونانيون من طاليس إلى سقراط، المصدر السابق، ص 131.

(3) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، ط1، دار كتابات، بيروت، لبنان، 1994، ص 84 - 85.

إن لهذه الطروحات التي تمنح الإنسان بلورة وصياغة قيم إنسانية جديدة تُشكك بُسْمِيَّاتِ العالم الخارجي وتموضعاته، وتمنح الإنسان فعلاً حيادياً، كما وتبرز الذات وجدلها بين المفاهيم العقلية والعدمية. وكل ذلك مهد فضاءات لظهور أفكار فلسفية أخرى توسع توجهات كهذه وتؤسس أرضيات لمفهوم الحداثة.

ويمكن القول إن الحداثة في الفكر الفلسفي الحديث تقوم على ثلاثة أسس ترشّحت عن تفكير فلاسفة عظام، ترك كل منهم بصماته في الفلسفة، وهذه الأسس هي:

أولاً: الذاتية

تعدّ الذاتية أولى المفاهيم التي أسهمت في تشييد بناء الحداثة، إذ إن الحداثة هي أولوية الذات، انتصار الذات، ورؤية ذاتية للعالم، وتفسير ذلك لا يخرج عن كون الإنسان الحديث بعد تخلصه من هرطقات القرون الوسطى، أصبح يُدرك نفسه كذاتٍ مُستقلّة، يُتمثل من خلالها العالم، وهي ذات جاعحة شرعت في ترويض هذا العالم وغزوه، لتجعله طوع بنائها، وهذه الأفكار هي نتاج التفكير الحديث لكل القياسات، إنها إحدى النقاط المُضيئة التي سببتها فلسفة (ديكارت)^(*)، بعد أن كان الإنسان قبل ذلك التاريخ يُدرك العالم أو أي شيء

(*) ديكارت (1596 - 1650): يعدّ بعض المختصين أن (ديكارت) هو أبو الفلسفة الحديثة، أما أفكاره في ميدان الفلسفة، فهي الأساس الذي اعتمدت عليه الفلسفة الحديثة. وخاصةً مبداء المُسمّى بـ (الكوجيتو الديكارتية) (أنا أفكر إذن أنا موجود) للمزيد ينظر:

بوصفه مخلوقاً لله، وكان القرب أو البُعد عن السبب الأول (الله) هو ما يتحكّم في نظام الوجود، وبذلك يكون إدراكه له إدراكاً بعيداً جداً عن (الذاتي)⁽¹⁾.

إن الذات الإنسانية تُصبح هي الأساس في رؤية العالم بعد ما كانت الرؤية القروسطية تحجب رؤية ذلك، فقد أدرك الإنسان نفسه كذات مُستقلّة، كما أن الحداثة جعلت للذات المكانة العليا، وكان من نتائج ذلك:

أ. تصوّر العالم بالمقياس الكمي والكيفي.

ب. أفول الآلهة وظهور الإنسان كآلة وحارس للعالم⁽²⁾.

بمعنى آخر، إن من نتائج ترسيخ مبدأ الذاتية:

أولاً: أصبح العالم صورة، بمعنى وجود قابل لأن تتمثله، ومن ثمّ نحوله إلى موضوع، بعد أن تتناوله يد الإنسان بمقاييسها الكمية والحسائية، وتضبط قوافيه.

ثانياً: انكفا عالم الآلهة على ذاته، وقلّ حضوره في العالم، بعد أن أجبرها الإنسان على أن تترك له السيادة، وكان من نتيجة ذلك أنه وضع لنفسه

Donald, S. "European Philosophy and Modernism", Jerma Press, India, 1987, P. 131.

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة؛ حوارات مُتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996، ص12.

(2) المصدر نفسه، ص12.

سَلماً لقيم جديدة، تخضع لمقاييس نفعية (براجماتية)^(*)، ولم تعد الكائنات تمتلك نظاماً قيمياً من وضع الآلهة، وصارت تخضع لنظام قيمية ذاتي⁽¹⁾.

ثانياً: العقلانية

أن الأخذ بمبدأ العقلانية تسبب في جعل العلم نموذجاً للقول الفلسفي، إذ أصبح العلم هو الذي يوجّه الفلسفة الحديثة، بعد أن كان الأمر معكوساً تماماً في العصور الوسطى، إذ يقول (هيكل): لا يمكن للحقيقة أن توجد إلا على وجه النسق العلمي الذي تنظم فيه، والمشاركة في هذا الجهد، أقصد تقريب الفلسفة من العلم، وجعلها تبلغ هذه الغاية التي بها وحدها يحل لها أن تكون مُحِبّة للحكمة وكاملاً للمعرفة على وجه الحقيقة، هي غايي في هذا المقام⁽²⁾.

إن العقلانية أعدل قسمة بين الأشياء، وإن لكل شيء سبباً معقولاً، وجعل

(*) براجماتية (الذرائعية): مذهب فلسفي يقيس صدق القضية بنتائجها العملية فليس هناك معرفة أولية في العقل يستنبط منه نتائج صحيحة بغض النظر عن جانبها التطبيقي بل الأمر كله مرهون بنتائج التجربة الفعلية العملية التي تحمل للانسان مشكلاته ولما كان تقدم العلم يغير من صدق القضايا فالصالح في ظروف سابقة يصبح غير صالح في الظروف الراهنة، كان الحظ امرانسيا يقاس الى زمن معين ومكان معين ومرحلة من التقدم العلمي معيته ومن اعلام الابراجماتيه (بيرس، جيم، دوي): للمزيد ينظر (___): الموسوعة الفلسفية المسيرة، دار نهضة لبنان للطبع والنشر، بيروت، 1987، ص 335.

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص 14 - 17.

العالم مصدراً للمعرفة الفلسفية، وظهور النظرة الشاملة ضمن الأنساق الفلسفية الكبر⁽¹⁾. وقد اختلفت الآراء حول من أسس هذا المبدأ في الفلسفة الحديثة، فمنهم من يعدّ (كانت) هو المؤسس لهذا المبدأ، ويرى آخرون أن (ليبنز) المؤسس الأول لـ (العقلانية)، وفريق آخر يرى أن العقلانية رشحت عن فلسفة الاثنين معاً. أما العقلانية في هذا الصدد فهي (إن لكل شيء سبباً معقولاً)، وبهذا تحول الإنسان من (متأمل) لهذا الكون ومُعجب به، إلى مُقلب عن أسرارهِ وباحث عن (أسباب معقولة) لهذا الكون، مُميزاً لها عن (الأسباب غير المعقولة) حتى جاء العلم الحديث بالاكشافات، فقد أسهم في جعل الإنسان يكتسب معلومات جديدة، ويكشف أسرار هذا الكون، مما جعله يفلت من قبضة الأفكار القديمة في تكوين رؤية جديدة من الكون والموجود⁽²⁾.

ثالثاً: العدمية

يقصد بـ (العدمية) لا قيمة للقيم، إذ إن ما كان في العصور السابقة مبادئ ثابتة ومثلاً علياً، أصبحت بمجيء الحداثة (عدماً) تسبب في فقدان تلك القيم لكل معنى أو حقيقة، وقد اختلفت المصادر في تقرير أسبقية مبدأ (العدمية)، فبينما تُشير بعضها إلى الفيلسوف الألماني (نيتشه)^(*) بوصفه أول من تطرّق لهذا

(1) نفسه، ص 12.

(2) نفسه، ص 13. وأيضاً:

Edwards, J. "Science and Philosophy", (1st Ed.), Kegan - Paul, London, In Ref. No. (93), 1979, P. 26 - 27.

(*) نيتشه، فريدريك (1844 - 1900): ولد في مدينة ريكِن في روسيا، وأثر في فلسفة القارة الأوروبية وآدابها، حاول النفاثيون تفسير أفكاره وأعجبوا بها، يقول (فرويد): إن

المبدأ، نجد أن هناك من يقرر أن حركة التنوير سبقت (نيتشه) إلى التطرّف لهذا المبدأ من خلال تعريفها لـ (القيم الأخلاقية والمثل والمبادئ السياسية)، فهي في حقيقة أمرها هتكت الحُجب بين الميتافيزيقيا القديمة التي تكفل بضمان قيمة القيم، فأصبحت (العدمية) دليلاً على افتراس العدم للأخلاق والذي⁽¹⁾.

أما (غصن) فتري أن الفكر الغربي الحديث الذي يتأسس على مفهوم (هيرقليطس) في الصيرورة وقانون التغيير الدائم، يعود ليستلهم عدمية (نيتشه)، هذه العدمية التي أثكا النقد الغربي الحديث عليها، إذ جاءت حرباً على العقلانية وأنظمتها. ومن هنا نجد أن النقد الغربي الحديث لا يعرف الثوابت، فهو يأخذ

تنبؤات (نيتشه) ولحاته الثاقبة تقف مع أكبر قدر مع النتائج التي توصّل إليها التحليل النفسي، وكان لفلسفة (نيتشه) أثرها على الوجوديين وأصحاب التحليل النفسي، وعلى (هارتمان، شيلر، شبنجلر، ولكه، بيور، توماس مان، مالرو، جيد)، وأطلق (نيتشه) جملة من المقولات، منها: العود الأبدى (ويقصد به أن مدى القوة الكونية متناه ومحدود)، وفكرة استمرار التحوّل إلى ما لا نهاية تنطوي على تناقض (حسب رأيه)، وكذلك مقولة (إرادة القوة): إن العلاء على الذات هو ليس إرادة الحقيقة، وإنما هو إرادة قوة، ومقولة (الإنسان الأعلى): لأن الجنس البشري أو (السوبرمان) هو الهدف للارتفاع بالجميع نحو المثالية والكمال المطلق، وكذلك مقولة (العدمية) (ليس دعوة للسلب والعبث بقدر ما هو قراءة ما هو حاصل من مظاهر العبث والمرضى والانتهاك والتفكيك فيما وراء خطابات القيم والمثل) للمزيد ينظر: فؤاد كامل وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصة، مكتبة النهضة، بغداد، ب ت، 484 - 489. وكذلك: مصطفى غالب: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979، ص 62 - 108.

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 14.

بالاختلاف الذي ينفي الأحادي المتجانس لصالح الكثرة، واللاتجانس والتشظي وتعدّر اليقي⁽¹⁾.

ويمكن القول أن (نيتشه) الذي فهم الخطاط أكثر مما فهمه سواه، قد أعلن (صعود العدمية) بقوله: كل ثقافتنا الأوربية تتجه منذ زمن طويل بحدة عنيفة تتزايد من جيل لآخر نحو ضرب من ضروب الكارثة، وذلك بدون تمهّل ويعنف واندفاع...، إذ وصف العصر بأنه عصر التعفّن الداخلي الفادح والاحلال... فالعدمية الجذرية تعني بأننا مقتنعون أن الوجود مُزعزع بشكل مُطلق، إذ يمكن عدّ العدمية حالة مرضية وسيطة، فد(التعميم الضخم والاستنتاج ليس ثمة معنى لأي شيء، إنما هو ظاهرة مرضية)، فإما أن تكون القوى المُنتجة ليست قوية بما فيه الكفاية، وأن الخطاط ما زال يتردد، ولم يجد بعد وسائله المُساعدة... إن العدمية ليست السبب، بل هي منطق الخطاط فقط⁽²⁾.

وبهذا يكون واضحاً أن الذاتية قادت إلى العقلانية، ومن ثمّ إلى العدمية، من خلال رفض القيم والمعاني اللاعقلانية، ومن ثمّ الواقع بطريقة فكرية، ومن ثمّ محاولة اختراع القيم والمعاني لإقامة منظومات جديدة تُنظّم الذهن والمجتمع، بهذا فإن العدم يستحثّ العقل على الخلق الجديد، بمعنى خلق تصوّرات ومفاهيم ومنظومات مُتطورة ناسخة لما هو قديم⁽³⁾.

(1) غصن، أميرة: نقد النفس والسكوت عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى للنشر، بيروت، ب ت، ص 3-4.

(2) فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: د. ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ب ت، ص 106.

(3) آدم، سامي: العدمية النهلستية؛ بحث في أنطولوجيا الخير والشر والجمال، دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص 94.

ومن الجدير بالذكر، إن الفيلسوف الألماني (نيتشه) هو أول من بدأ بقطيعة فكرية مع العقلانية المتمثلة بالحدائث ونبذها، إذ تحدّث عن عُمتها وظلامها، وهاجم مفهومها حول التقدّم، ونزع القيمة عن التاريخ كعملية صاعدة، ورفع صوتاً ضد عبارة الدولة والليبرالية السياسية، وبشر بإنسان خارق، يستطيع تجاوز حدود عصره، والتعجيل بيزوغ فجر جديد للبشرية. وطبقاً لـ(يوجين فنك)، رأى (نيتشه) أن المفاهيم الكوزمولوجية المتمثلة في التصورات التي تستهدف إعطاء وحدة وكلية ومغزى للتاريخ، ما هي إلا مخططات للتفسير الميتافيزيقي التي تبغي إدراك الصيرورة، بافتراض أن لها معنى، وأن للتاريخ هدفاً بما يقود إلى العدمية⁽¹⁾.

وتتميّز الحدائث بأنها تحوّل جذري على المستويات كافة: في المعرفة، في فهم الإنسان، في تصوّر الطبيعة، وفي معنى التاريخ، إنها بنية فكرية كلية، وهذه البنية عندما تُلامس بنية اجتماعية وثقافية تقليدية، فإنها تصدمها وتكتسحها بالتدرّج، مُمارسةً عليها ضرباً من التفكيك ورفع القدسية، إذ تستعمل الحدائث أساليب رهيبة في الانتشار والاكتماس، فهي تنتقل في الفضاءات الثقافية الأخرى إما بالإغراء والإغواء وعبر الموضة والإعلام، وإما بالتوسّع الاقتصادي أو الغزو الإعلامي بمختلف أشكاله، وعندما تصطدم الحدائث بمنظومة تقليدية، فإنها تولّد تمزقات وتخلّق تشوّهات ذهنية ومعرفية، وتخلّق حالة فصام وجداني ومعرفي ووجودي مُعمم بسبب اختلاف وصلابة المنظومتين معاً، إذ إن للحدائث قُدرتها

(1) فنك، يوجين: فلسفة نيتشه، ت: إلياس بديوي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1974، ص 183.

الخاصة على تفكيك المنظومات التقليدية، وأساليبها في ترويض التقليد ومحاولة احتوائه أو إفراغه من محتواه⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن الحداثة قد تميّزت بتباعدها عن أنماط الفن التقليدي.. فهي سلسلة تنافسية من التجديد والتجري⁽²⁾.

إن الهزّات الحضارية التي تحدث بصورة منتظمة في تاريخ الفن والأدب، هي أقرب ما تكون إلى الهزّات الزلزالية التي تُقسم على ثلاثة أنواع:

1. الهزّات البسيطة: التي تتعلّق بـ(الموضة) أو (التقليعة)، والتي غالباً ما تأتي بها الأجيال المتعاقبة، وتستمر هذه (التقليعة) مدّة لا تزيد عن عشر سنوات.

2. الإزاحات الكبيرة: والتي تمتاز بالتحوّلات العميقة والواسعة التي تخلّفها وراءها، وغالباً ما يستمر تأثيرها مدّة طويلة تُقاس بالقرون.

3. المدمّر الكاسح: الذي يقوِّض مساحات واسعة من البناء الحضاري والفكري، ويتركها أكواماً من الأنقاض، والذي يستثير الهمم لبناء البديل، وهو الفن، في الشكل الجديد لذلك التطوّر وفي مضمون⁽³⁾.

(1) سيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، 2005، ص 28 - 29.

(2) بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوب، ط 1، منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، 1995، ص 145.

(3) الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، ط 1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1998، ص 120 - 199.

- وإذا حللنا الفن الحديث، نراه ينطوي على عدد من النزعات، تتلخص في:
- التجرد من العواطف الإنسانية.
- تجنب صور الكائنات الحية.
- الحرص على أن يكون العمل الفني ليس إلا عملاً فنياً.
- عدّ الفن نوعاً من اللهو ولا شيء غير ذلك.
- السخري⁽¹⁾.

ويمكن القول بأن آراء (بيكون 1561 - 1626) تُعدّ البدايات الأولى للفلسفة الحديثة، فقد كان (بيكون) يريد معرفة جديدة للطبيعة، تمنح الإنسان سلطة فعلية عليها، وتفتح أمامه إمكانياتها... وكان لابد من منهج جديد في المعرفة، ولابد من فلسفة جديدة، إذ إن التفكير العلمي يبدأ من الشك لا من الإيمان، فلو بدأ الإنسان من المؤكّدات لانتهى إلى الشك، ولكنه لو اكتفى بالبداية من الشك لانتهى إلى المؤكّدات⁽²⁾.

أما (ديكارت 1596 - 1650) فقد بدأ فلسفته بالشك، ليسبي على وفقه أساساً يقينياً أول، يستند إلى الذات الإنسانية، مُطلقاً من مقولته الشهيرة (أنا أفكر إذن أنا موجود)، ويُريد بهذه المقولة أن يرى حقيقته، ويشعر بها، لا من خلال الحس أو العقل، ذلك أن الذات حينما تُدرك بالتجربة الداخلية وجوداً

(1) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب. ت، ص 325 - 326.

(2) لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ت: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص 79.

فكرياً، فإنها تُدرك حقيقة لا لبس فيها، بمعنى آخر، إن شعور الذات هو يقين لا شك فيه⁽¹⁾.

وقد اعتقد (ديكارت) أن اختلاف الناس في آرائهم حول موضوع ما لا ينشأ من كون بعضهم أعدل من بعض، وإنما يعود إلى توجيه أفكارهم بطرق مختلفة، إذ لا ينظر كل فرد إلى نفس ما ينظره الآخرون، وهذا وفّر للإنسان الحرية في التعرف وإظهار الحقيقة، فضلاً عن رفض كل سلطة على التفكير البشر⁽²⁾.

لقد بدأت الفلسفة الحديثة وطروحاتها الجمالية تضع حلولاً لمعضلات فلسفية، تركز بالنزاع القائم بين الدين والفلسفة، واثّر ذلك في الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية، وقد تجسّد هذا التحول بفلسفة (رينيه ديكارت) حين منح الفلسفة استقلالها عن الدين، مُعتمداً منهجاً عقلياً مُطلقاً من الشك في المبادئ والحقائق فجعله طريقاً للبحث والتفكير، وبهذا توصّل إلى مقولته الشهيرة (أنا أفكر إذن أنا موجود)⁽³⁾، وهذا ما يُسمّى بـ(الكوجيتو الشهير)⁽⁴⁾.

(1) الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله: جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2006، ص 113 - 115.

(2) أمين، عثمان: رواد المثالية في الفلسفة الغربية، ط2، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1987، ص 47.

(3) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص 80.

(*) الكوجيتو: لفظ لاتيني معناه (أفكر)، يُشار به إلى قول (ديكارت) أنا أفكر إذن أنا موجود، ومعنى هذا القول إثبات وجود النفس من حيث هي موجود مُفكر، والاستدلال على وجودها بفعلها الذي هو الفكر، وقد قيل أن الكوجيتو ليس استدلالاً

ويمكن القول أن (ديكارت) تناول الجذر الفلسفي للحدائثة من خلال ثلاثة محاور:

الأول: جذر عقلي اهتم بفلسفة العقل وتأثيرها على نزعة الحدائثة بشكل عام، مما طبع الفن، ومنه الرسم، بطابع العقلانية.

الثاني: جذر ذاتي، إسقاطات الذات على الفن، وتشكّل قيمة للإحساس بماهية الذات وما يعترّيها من وساوس وعواطف واختلاجات مُستترة في بواطن النفس الإنسانية.

الثالث: جذر عدمي، ابتداءً من طروحات الدادائية، فالقى بظلاله على تيارات ما بعد الحدائثة في الفن والأد⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن (ديكارت) أخذ شيئاً من الشك وطوّره وخطّ لنفسه مساراً عقلياً في الفلسفة، إذ كان يقول بأسبقية الفكر على المادة، فالعقل قادر على إدراك قوانين الوجود، وعلى الإنسان أن يدرك تلك القوانين ليحقق حريته، فللحرية أساس متين قوامه وجود وعي حقيقي لدى الإنسان، يُمكنه من فهم الوجود وتفسيره، ولهذا فالعالم يسير طبقاً لقوانين مُحددة⁽²⁾.

حقيقاً، وإنما حدس يكشف عن حقيقة أولية لا يتطرق إليها الشك، وللكوجيتو الديكارتية تأويلات مختلفة منها قولهم: إن الكوجيتو يوصل بطريقة الفكر إلى معرفة موجود مُفارق للفكر. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2، المصدر السابق، ص 249 - 250.

(1) عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، المصدر السابق، ص 90 - 91.

(2) الراوي، عبد الستار عز الدين: ثورة العقل، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص6.

وعموماً، فإن مذهب (ديكارت) قد اُتسم في طابعه الميتافيزيقي بـ(العقلانية والموضوعية)، بيد أنه في موضوع الجمال لم يكن كذلك، إذ رآه من منظور وجداني، نفسي، والأمر الذي جعله يرى التجربة الجمالية نسبية في حقيقتها، وهذا ما جعله يخلع على رؤيته للجمال طابع الذاتية والنسبية، وبذلك فإن (ديكارت) قد سلّم بـ(معياري نسبي) للجميل، بدلاً من (معياري مطلق) بوصف الأول يُلائم تباين الناس في حكمهم على الشيء بوصفه جميلاً أم لا⁽¹⁾، والموضوع عند (ديكارت) وجود غير مؤكد، إذ علينا أن نشك في جميع الأشياء ما أمكننا الشك، وفي جميع الأشياء التي نجد فيها أقل موضوع للشك، وهو يبدأ بالشك بالحواس، فيما إذا كانت الأشياء المحسوسة أو المتخيلة هي ما موجود في العالم، وهو يعلم أن الحواس ما انفكت تخدعنا في مناسبات عديدة، وأنه من عدم الحكمة أن نثق في ما خدعنا، وهي كما تُخدع حين نحلم في المنام⁽²⁾. وهذا الشك يصل بنا إلى نقطة ارتكاز ثابتة⁽³⁾.

ومن الجدير بالذكر، أن (ديكارت) أقام الفردية على أساس فلسفي، بعد أن كانت مجرد عصيان وتمرد. الفردية التي تحمل الشخص على أن يظن نفسه أهلاً للحكم على الأشياء بنفسه، بعد أن كان العصر يضرب بهذه الفردية التي تنفر من كل سلطان في العلم والدين والفلسفة⁽⁴⁾.

(3) Calts, D. "History of Modern Philosophy", (1st Ed.), Jerma Press, New Delhi, India, 1983, P. 61.

(2) ديكارت، رينيه: التأملات في الفلسفة الأولى، ت: عثمان أمين، مكتبة القاهرة الحديثة، 1956، ص 33 - 48.

(3) المصدر نفسه، ص 80.

(4) كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1962، ص 86.

ويمكن القول إن (ديكارت) يُفكّر ويشك في شيء موجود في عالم الحس، إذ إن هذا الشك يتم عن طريق العقل؛ لأنه أعطى أسبقية الفكر على المادة، إذ يتحرر (ديكارت) من عالم الإحساسات والآراء، وهو عالم خداع لا يُتيح له أن يرتقي من الوقائع إلى الأفكار، وإلى اكتشاف نظام العالم الذي خلقه الله... إنه يثني انشاءه المذهلة نحو الكوجيتو، إذ يقول: فعرفت من ذلك أنني جوهر كل ماهيته أو طبيعته لا تقوم إلا على الفكر، ولا يحتاج في وجوده إلى أي مكان، ويتعلّق بأي شيء مادي⁽¹⁾.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن (ديكارت) لا يقول: يجري التفكير، وإنما يقول: أنا أفكّر، وهذا يعني أن فلسفته هي فلسفة الذات والوجود، وليست فلسفة الروح⁽²⁾.

أما (ليبنتز)^(*) فيعدّ من الرواد الذين أسسوا الحداثة الفلسفية على مبدأ العقلانية، أي المبدأ القائل (لكل شيء سبب معقول)، بمعنى أن الإنسان تحوّل

(1) تورين، ألان: نقد الحداثة (ولادة الذات)، ج2، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998، ص57.

(2) المصدر نفسه، ص59.

(*) ليبنتز (1646 - 1716): فيلسوف ألماني كان رياضياً وعالمًا من الطراز الأول، أسهم بفكرة الطاقة الحركية في علم الميكانيكا، مذهبه الميتافيزيقي شائق على وجه الخصوص من حيث كونه مذهباً للنظريات المنطقية، أما مواقفه الأساسية فقد قامت على استدلالات مُستمدة من العلم والمنطق والميتافيزيقيا. للمزيد ينظر: كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص 374 - 382.

من (متأمل) للكون ومُعجب ببدیع خلقه إلى مُنقَب عن أسرارهِ، فصار يحذُ فيه ويمدّه بمعرفة أسرار الموجودات، بمنحه سلطة على الكون، ويستعِض به الغاز الميتافيزيقي القديمة⁽¹⁾.

ويعتقد (ليبنتز) أن العالم أو الطبيعة في تجدد أزلي وحيوية خالصة، فهو يرى أنه لاشيء في العالم يموت أو يفسد؛ لأن الأشياء تحيا في حياة وتطور ونمو، والطبيعة لا تنطوي إلا على ما هو حساس وحسي، وكل ذرة من المادة هي مجال لعالم من مخلوقات تفتي وتتحرك دائماً، وإن الطبيعة لاشيء فيها يموت، ولا شيء فيها يحيا، وهذا يعني أن الذي ينتهي في الوجود يبتدئ فيه، ولكن في صورة أخرى أزلية لا تموت، فـ الميلاذ تطوّر، والموت احتواء ونقصان، فلا يوجد ميلاد مُطلق ولا موت كامل بالمعنى الجامد لهما⁽²⁾.

ويمكن القول أن (ديمقريطس) كان يرى قبل (ليبنتز) أن العالم مكوّن من ذرات تسبح في عالم الخلاء، وهذه الذرات تتحرك ويطرأ عليها السكون، وهي تُمثل وحدة قائمة بحد ذاتها، وتعدّ المكوّن الأساسي لكل ما موجود في العالم، وما هو مُلاحظ هنا، أن الذرات تتحرك وفق نظام المصادفة، بمعنى عدم وجود قوة كامنة في الذرات تدفعها إلى الحركة، كما أن هذه الذرات تمضي في حركة عشوائية في الخلاء، وبهذا فإنها تفتقر إلى الوحدة والانسجام الذي سيؤكدّه (ليبنتز)، ويختلف به عن (ديمقريطس)، ذلك أن الطابع للذرات الأخير بأنها مادية

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 13.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص 102.

خالية من آية طاقة سوى طاقة التشكيل العشوائي. أما هذه الذرات عند (ليبنز) فلها وحدة للقوة والنشاط والفعالية، وهذه الوحدة تقترب بقوة حركية ديناميكية تبعث بها الاستقرار والحركة والدوام⁽¹⁾.

ولما كان نسق (ليبنز) الفلسفي يقوم على مبدأ الانسجام الأزلي، فقد ارتبط مذهبه الجمالي بأفكاره عن سبق التوافق وفكرة الانسجام الأزلي بين المونادات الروحية المتميزة، وبين شعورنا الباطني بهذه الحيوية المتدفقة، وتأمل الحيوية التي تُعمر الكون، وتظهر فيما يبدو عليه من نور وإشراق يزداد وضوحاً وجلاءً، تكشف عن موضوعات إدراكاتنا عن طريق التفسير العلمي⁽²⁾.

وهكذا نجد أن نظرية (ليبنز) تتركز في النهاية على الفكرة القائلة أن الجوهر إذا كان واحداً لا يمكن أن يكون له امتداد؛ لأن الامتداد يوحي بالتعدد، ولا يمكن أن توصف به إلا مجموعة من الجواهر، ومن ذلك استدل على أن هناك جواهر كثيرة إلى حد لا مُتناهي، كل منها غير مُمتد، ومن ثم فهو لا مادي، وهو يُطلق على هذه الجواهر اسم الذرات الروحية التي تتسم بسمة أساسية، هي كونها نفوساً بمعنى عام لهذه الكلمة⁽³⁾.

(1) رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص37.

(2) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ط1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1998، ص102.

(3) رسل، بتراند: حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة)، ج2، ت: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1983، ص85.

أما (كانت)^(*) فإن أساس فلسفته (الذات والتأمل)، إذ إن هذه الفلسفة هي القاعدة الفلسفية التي أقام عليها (كانت) أنماط النقد الثلاثة التي شكّلت البنية العامة لفلسفته، مُنصبّاً العقل النقدي محكّمة عليا يتعيّن أن يخضع لحكمها وقرارها كل شيء. قوام هذه الذاتية الفلسفية هي الذاتية المُجرّدة، كما عبّر عنها الكوجيتو الديكارتّي، والوعي المُطلق بالذات عند (كانت)، وتعني علاقة الذات العارفة بنفسها من حيث أنها تنكبّ على ذاتها كموضوع، من أجل إدراك ذاتها⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن (كانت) يُعطي للذات دوراً كبيراً، فالجمال الحر هو نتاج الذات الحرة، أما الجمال بالتبعيّة، فهو نتاج الذات المُقيدة الغائية - فهي موضوعية في الحكم الغائي - وآليّة الذات في إدراك الجمال الخارجي يتمّ بتحوّله إلى الذات المُبدعة لتقوم بعملية التآليف والتوفيق، أو اللعب الذي يتمّ بين الخيال والذهن⁽²⁾.

(*) كانت (1724 - 1804): فيلسوف ألماني أثر في تفكيره تياران رئيسان من تيارات الفلسفة الأوروبية، أحدهما النزعة العقلية التي وصلته عن طريق أساتذته بالصورة التي صاغها (ليبنتز)، والتيار الثاني هو نزعة تجريبيّة، والتي شعر بتأثيرها شعوراً قوياً حين وقع على بعض كتابات (هيوم) في ترجمتها الألمانية. من أهم كتبه (نقد العقل الخالص) و (نقد العقل العملي) للمزيد ينظر: كامل، فؤاد: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص 329 - 339.

(1) سيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 36 - 37.

(2) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطوّرها، المصدر السابق، ص 98. وكذلك: هويسمان، دني: علم الجمال، ت: ظافر الحسن، ط 4، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1983، ص 61.

في حين أن (هيجل)^(**) قد أشار إلى مبدأ العدمية عندما أقر (موت الإله) في الأزمنة الحديثة، وهو موت يُنذر بمجيء العدمية كرمز لأفول عالم الإله، وانهيار الأساس المطلق الذي انبثت عليه القيم⁽¹⁾. ويوضح (هيجل) أن هناك جملة من الاختلالات تتمثل في علاقة الماضي بالحاضر، وهذا الأخير هو عصر جديد كلياً. عصر دخل في قطيعة مع كل النماذج المستوحاة من الماضي، عصر لا يستطيع أن يستند إلا إلى ذاته. وبعد ذلك يخطو (هيجل) خطوة أخرى في محاولة تشخيص ماهية الحداثة الفلسفية، مُبرزاً أنها تتمثل في الذاتية ببعديها الأساسيين الحرية والفكر. إن ما يجعل عصرنا عظيماً - كما يقول (هيجل) - هو الاعتراف بالحرية وبملكية الفكر. وعناصر هذه الذاتية، هي:

- النزعة الفردية.

- الحق في النقد وإعمال العقل.

- استقلالية الفعل البشري.

- الفلسفة المثالية⁽²⁾.

(**) (هيجل (1770 - 1831): يُعدّ من أكبر الفلاسفة الذين أثروا بعد (أرسطو) في مسار حركة الفكر الفلسفي الفني والديني والأخلاقي، كما يُعدّ من كبار المثاليين، أنشأ قوانين الجدل، واكتشف قانون وحدة المتضادات والجدل بينها. هذه المتضادات في أفكار (هيجل) هي كيف تدرك الروح ذاتها. للمزيد ينظر: يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، المصدر السابق، ص 75 - 76.

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 15.

(2) سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 46 - 48.

ويقول (هيجل) إن كل شيء يكشف في باطنه عن العديد من المؤثرات أو القوى، تعمل بعضها على المحافظة عليه كما هو، ويميل البعض الآخر إلى تغييره. ويتبع عن ذلك صراع بين المتضادات، والذي يؤدي بدوره إلى تحول الشيء إلى شيء جديد، وهذا الشيء الجديد تنمو فيه نواح متناقضة، وتسير العملية إلى الأمام، وعملية التغيير اللانهائي هذه هي ما يُسمى بالديالكتيك⁽¹⁾. أما مغامرة (هيجل) الديالكتيكية في ثنائية الأضداد، فقد كانت عبثاً لغوياً لا طائل منه؛ لأن الأضداد كانت اختراعاً رمزياً وليست أضداداً واقعية، أي أن الواقع في جوهره ليس متضاداً مع ذاته⁽²⁾.

أما (ماركس 1818 - 1883) فيقول في البيان الشيوعي لهم: كل ما هو صلب يتحول إلى أثر، وكل ما هو مقدّس ينقلب إلى دنس، ويضطّر الناس كلهم أخيراً أن يواجهوا ظروف حياتهم وعلاقاتهم مع غيرهم من الناس بقول مُترنة بدون أوام⁽³⁾. إن عبارة (ماركس) التي تُعلن تدمير كل ما هو مقدّس هي عبارة أكثر تعقيداً وأشدّ إثارة من الجزم المادي الشائع في القرن الثامن عشر حول نفي وجود الله⁽⁴⁾.

في حين أن (شوبنهاور)^(*) وهو فيلسوف التشاؤم كما يُسمى، وباعت

(1) لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، المصدر السابق، ص 138 - 139.

(2) آدم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص 40.

(3) بيرمان، مارشال: حداثة التخلف (تحرية الحداثة)، المصدر السابق، ص 82.

(4) المصدر نفسه.

(*) شوبنهاور (1789 - 1860): فيلسوف مثالي ألماني، يُعدّ أحد تلامذة (كانت)، درس في برلين وفرانكفورت منذ عام 1832، ويُعدّ كتابه (العامل إرادةً ومثلاً) هو الكتاب الرئيس

البوذية في الفلسفة الحديثة، إذ نراه يسمو بالقيمة الجمالية، ويضعها في أعلى مستوى يمكن أن يرقى إليه الإنسان، كما أن فلسفته الجمالية مُشتقة من مذهبه الفلسفي العام الذي يُقرر أن العالم إرادة وتمثل، كما أكد (شوبنهاور) أن غايته في الفن هي الوصول إلى نوع من الفناء التام، والتي تُحقق إرادة الفنان من خلال إبداعه الفني⁽¹⁾.

أما الذات عند (شوبنهاور)، فهي عقلية متوقفة على حدسها في المثال أو الإرادة والذات، بتحقيقها أكبر قدر من الإرادة تصل إلى الأشياء الأكثر جمالاً، والذي يُقاس بقدرة الشيء في إظهار مثاله، وعندما تتخلص الذات المدركة من مظاهر الإرادة وتحوّل إلى ذات عارفة خالصة، وهذا لا يتحقق إلا عندما يتم عزل الموضوع عن علاقاته بالمكان والزمان، والذي يتموضع عبرهما في عالم الظواهر⁽²⁾. وتنفو فلسفة (شوبنهاور) إلى تعميق الحياة الخلقية الوجدانية، من خلال رؤيتها التشاؤمية لحياة الإنسان، وعدّها أن أصل الشر هو عبودية الإرادة والتعلّق بالحياة⁽³⁾.

الذي وضع فيه أسس مذهبه. للمزيد ينظر: عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص 153.

(1) أبو ريان، محمد علي: فلسفة ونشأة الفنون الجميلة، ط5، دار الجامعات المصرية، 1977، ص 43.

(2) أفندي، حسن: جماليات الخلاص مهمات الفن؛ دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية، بحث منشور في مجلة آفاق عربية، ع3 - 4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (آذار، نيسان)، 2000، ص 70. وكذلك: توفيق، سعيد محمد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص 80.

(3) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص 153.

ويمكن تفسير عدمية (شوبنهاور) وتشاؤميته التي تظهر بوضوح عندما يعدّ العالم بلا بداية وبلا غاية، وليس له من حد، أي أنه لا متناهِ، فنفي الغائية يُلغي السببية، ويصبح العالم عبثاً بشكل مُطلق، إذ ليس العبث هو التحلل من كل ضرورة أو غاية، وإنما هو هدف بلا قيم، وهذه صفة الأشياء في النهاية، إنه ضروري لكنّه عبثي؛ لأنه يحيل فكرة الضرورة بلا علة⁽¹⁾.

أما الفن عند (شوبنهاور) فهو رؤية حدسية لحقيقة الحياة والوجود، عن طريق التأمل الجمالي التزيه للمثل⁽²⁾. ويرى (شوبنهاور) أن من الضروري تهذيب النفس، بتخليصها من الشعور بالأنانية التي تنشأ من صراع الإنسان مع غيره، ومن محاولته تأكيد ذاته. ويحاول (شوبنهاور) أن يُفسّر الأنانية بوجود عالمين، أحدهما صغير والآخر كبير، الأول هو عالم الذات، والثاني هو وجودها في العالم بوصفها ظاهرة من ظواهره التي تقع في حدود تمثلاتنا العقلية، وهنا ينشأ الصراع الأزلي بين العالمين، العالم الذي ينحو إلى تأكيد الذات بوصفها مركز الكون وأساس العالم ومنبع الحياة والحركة، هذه الذات الإنسانية التي نفهم العالم أنها تتضاءل عندما تحس نفسها ضائعة، تائهة وسط هذا الزمان والمكان اللامتناهين⁽³⁾.

إن (شوبنهاور) ينظر إلى التراجيديا على أنها قمة الفن الدرامي، ومن ثمّ

(1) أدهم، سامي: العدمية النهلستية، المصدر السابق، ص 84.

(2) توفيق، سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق، ص 107.

(3) عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص 157.

فإنها تمثل قمة فن الشعر؛ بسبب عظم تأثيرها، وصعوبة إنجازها، والصراع المستمر فيها، ولم يرَ (شوبنهاور) في التراجيديا اليونانية النموذج الأسمى لفن التراجيديا، فعلى الرغم من أنه يكنّ إعجاباً كبيراً للفن الإغريقي القديم، فإنه هنا يخالف هذه القاعدة، ويفضّل التراجيديا المسيحية، فهو يرى أن (شكسبير وجيته) يتفوّقان على (سوفوكليس ويوربيرس)؛ لأن التراجيديا المسيحية قد نجحت في تمثّل الغاية الحقيقية لهذا الفن، وهو تصوير الانسحاب والتخلّي التام عن إرادة الحياة، أما تراجيديا القدماء فهي تصوّر الأبطال وهم واقفون تحت القدر أو الشر المخيف، ولكنهم يسعون إلى الخلاص والتحرر من إرادة الحياة، وسبب كل هذا - يقول (شوبنهاور) - يرجع إلى أن القدماء لم يكونوا قد أدركوا بعد قمة وغاية الدراما، أو بالأحرى لم يكونوا قد وصلوا إلى رؤية مُتكملة للحياة ذاتها⁽¹⁾.

ويمكن عدّ (شوبنهاور) فيلسوفاً مثالياً يجعل من العالم المحسوس تمثيلاً خالصاً، وهذا التمثيل ينبع أساساً من الإرادة، سواء أكانت إرادة الكيونة أم إرادة الخيال، إلا أن هذه الإرادة سيئة كالإنسان وكالعالم أجمع، وذلك يرجع لتشاؤم (شوبنهاور) الشديد والعملية التي تولّد هذه الإرادة تُدخلنا في هموم لا تنتهي وشعور بالسخط والآلام، إذ يرى (شوبنهاور) أن هناك طريقتين للتحرر من هذه المأساة، الأولى أخلاقية، تتمثل في الشعور بالشفقة وإلغاء الفوارق بين البشر، أما الفن فهو الوسيلة الثانية التي نحررنا من إرادة الحياة، والتأمل الجمالي يصل بنا إلى عالم الأفكار، فهي أول تعبير عن الإرادة⁽²⁾.

(1) توفيق، محمد سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق، ص 238.

(2) عباس، راوية عبد النعمان: الحسن الجمالي وتاريخ الفن، المصدر السابق، ص 165.

كان (نيتشه) في تعبيره عن نشأة الفن والحضارة متأثراً بشكل كبير بفلسفة (شوبنهاور). فقد رأى (نيتشه) أن الفن صور هو الحضارة عن عنصرين رئيسين، وقد أسمى أحدهما بالعنصر الديونيسي نسبةً إلى الإله (ديونيسوس) إله الخمر والسكر !! أما الآخر فقد سَمِّي بالعنصر الأبولوجي، وهذان العنصران يريان في الفن مثلما يريان في الوجود والحضارة الإنسانية⁽¹⁾.

واستنتاجاً مما سبق، نجد أن العنصر الذاتي واضح في فلسفة (شوبنهاور)، فقد جعل من الذات شرطاً للأشياء والموضوعات، فجعل عالم الظواهر وهماً، والمخطاط قيمة العقل والتصور ومنهج العلم.

إن الحداثة قد تشظّت وتفتتت، وتحطّمت (الأنا)، كما تحطّم البناء العقلاني الذي انبنت عليه، أما موت الإله يسمُ نهاية الميتافيزيقيا (نيتشه) التي حُدِدت بالبحث عن التقابل وعن الوحدة بين الكائن والفكر، والتي امتدت من (بارمنيدس) حتى (أفلاطون) و (ديكارت)، ففي قرن التاريخانية أحلّ (نيتشه) الصيرورة محل الكينونة، والعمل محل الجوهر، فقلب القيم التي دعا لها، لتفسح المجال لتعظيم الإرادة مقابل النظام العقلاني للعالم، فقد كان (نيتشه) يحن للرجوع إلى الواحددي إلى ما وراء الشعور، وما هو مُضاد له، الذي ليس هو العالم الإلهي، لكنه العالم الأول، إذ كان الإنسان سيد مصيره. وقد فقد الإنسان هويته في الحداثة، وتشظّى وفقد الهوية الأصلانية البعيدة عن تجربة العقلانية المعقولة⁽²⁾. ويمكن القول بأن فكر (نيتشه) قام ضد الحداثة، إذ ركّز هجومه ضد فكرة

(1) توفيق، محمد سعيد: ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، المصدر السابق، ص 297.

(2) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص 12.

الذات، بمعنى أن فكر (نيتشه) يخرج من الحداثة وذلك بإعادة إدخال الوجود اللاتاريخي، لكن هذا الوجود لا يمكن أن يكون عالم الأفكار الأفلاطونية أو اللوغوس الإلهي. إنه العلاقة مع اللاشعور أو مع الحياة الغرائزية والاندفاعات الأولية الجسدية، وهو شعور الرغبة، فالإنسان لا يتجاوز تاريخه وواقعه؛ لأن روحه على صورة المثال المتعالي، كما يُريد (ديكارت)، بل لأنه مسكون بـ(ديونيسوس)، أي بقوة للرغبة لا شخصية، للجناس، كطبيعة في الإنسان وضد فكر التنوير الذي يضع الكلي في العقل، والذي يدعو إلى التحكم بالعواطف بواسطة الإرادة، فإن الكلي ينبثق عن (نيتشه)، وبعده مع (فرويد)^(*) في اللاشعور، في الرغبة التي تقلب العواطف الداخلية⁽¹⁾.

وجدير بالذكر إن الحداثة عند (نيتشه) تنحصر بالأدب الديونيسي^(*)، فهو

(*) سيجموند فرويد (1856 – 1939): طبيب نمساوي، مؤسس مدرسة التحليل النفسي، عمل على التداخي الحر مؤكداً أن الطاقة المسببة لأعراض المستيريا التحولية طاقة جنسية، أنارت نظريته في تطوّر الغريزة الجنسية منذ الطفولة، وفي عقدة أوديب سخط أطباء الأمراض العقلية، وعمن كانوا قد انظموا إلى حركته كل من (أدلر) و (يونج)، ومن أهم كتبه (تفسير الأحلام) و (مدخل إلى التحليل النفسي) وغيرها، وقد حاول فرويد تطبيق نظريته في تفسير نشأة المجتمع والدين والحضارة وتطورها، وكان لنظريته أعمق الآثار في الدراسات النفسية والاجتماعية، وفي التربية والفن والأدب. للمزيد ينظر: غريبال، محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسرة، المصدر السابق، ص 297.

(1) المصدر نفسه، ص 16.

(*) الديونيسي: يرى (نيتشه) أن البشرية تتأرجح بين مرحلتين، الديونيسمية التي تمثل الشهوانية الجامحة، أو الأبولوجية التي تمثل الروحانية السامية، وتخضع كل منها إلى تكرار أبدي. للمزيد: عبود، حنا: الحداثة عبر التاريخ، المصدر السابق، ص 32.

أدب خلاق يصدر من الأعمال وليس من العقل الذي يفرض قيوداً على الجميع، إذ يرى أن إفساد العالم قد تم على يد العقل، ومن هنا كان تدخل العقل وبالأعلى الحدائق؛ لأنه يوقف سيرها ويفقد حيويتها المستمدة من اللاوعي الذي يعد أساس الإبداع⁽¹⁾.

وينظر (فرويد) إلى العملية الإبداعية والفنية على أساس اقتران هذه العملية باللاشعور الذي يحوي كل ما رفض تحقيقه في الواقع المادي، فتحول إلى مخزون وراء وعي الإنسان، ولكن هذا المخزون لا يتوقف عند هذا الأمر، بل يعمل بكيفية دائمة للتحايل على الرقيب والخروج لتخطي (عتبة الشعور) والتعبير عن ذاته في صور مختلفة، منها موضوعات الفن والأدب، إذ إن الرغبات المكبوتة في حياة الإنسان تتحين الفرص لتنتقل إلى الوعي في أشكال مُحَرَّفة، وهي ما يصفها الفنان عادة⁽²⁾.

ويتفق (يونج) مع (فرويد) في أن اللاشعور هو منبع الإبداع، ولكنه يختلف في الحديث عن اللاشعور، ففي حين أن معظم الشعور لدى (فرويد) شخصي، ولدى (يونج) يتألف من قسمين أحدهما شخصي والآخر جمعي، انتقل بالوراثة إلى الشخصي حاملاً معه آثار خبرات الأسلاف، وهذا القسم الجمعي هو مصدر الأعمال الفنية العظيمة. ويجد (يونج) مظاهر اللاشعور الجمعي واضحة في الأحلام، وعند الذهانيين وجد مثل هذه المظاهر في الأعمال

(1) المصدر نفسه، ص 34.

(2) خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، ط 1، منشورات جامعة قاز يونس، 1998، ص 52.

الفنية، فاستنتج أن اللاشعور الجمعي هو أساس جوهري في إبداع هذه الأعمال، إذ يرى أن العامل الحاسم في تحليل عملية الإبداع هو انسحاب الليبدو من رموزه الاجتماعية التي كان مُتعلّقاً بها في الخارج؛ لأن هذه الرموز لم تعد تصلح لأداء الليبدو إلى داخل الشخصية، يحدث أحياناً أن يُثير عمق منطقها فتبرز بعض كوامن اللاشعور الجمعي التي يشهدها الناس العاديون في أحلام النوم، ويشهدها العباقرة في اليقظة. ويرى (يونج) أن الفنان الأصل يطلّع على مضمون اللاشعور الجمعي الذي يشمل آثار أحداث الطبيعة في النفس البشرية بالحدس، فلا يلبث أن يُسقطها في رموز⁽¹⁾. والحداثة بالنسبة لـ(يونج) تتصل بأواصر قوية مع القديم، إذ ساهم في الفهم السيكلوجي للإنسان من خلال مفهومه في اللاوعي الذي عده (فرويد) مجرد مركز للرغبات المكبوتة، وعده عالماً له وجود وتأثير فاعل في حياة الإنسان كما الوعي، إذ إن لغة اللاوعي هي الرموز، فلا يدعو فقط إلى رحلة في أعماق النفس، بل إلى رحلة في أعماق التاريخ أيضاً، فالعمق النفسي يرث من العمق التاريخي (الأنماط الأولى) التي ابتكرها الإنسان الأول⁽²⁾.

ويرى (فرويد) أن أحوال الفنانين تُشير إلى حقيقة مؤداها أن الإبداع الفني ينشأ من وجود صراع لا يمكن حلّه مباشرة فيما يسمّى بعالم الواقع العملي، ويذكر أن الانفعالات تكون عند الجذور من الإبداع الفني، وعلى هذا الأساس

(1) سعيد، أبو طالب محمد: علم النفس الفني، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1990، ص 157 - 158.

(2) عبود، حنا: الحداثة عبر التاريخ، المصدر السابق، ص 40 - 41.

يجب تصحيح القول الشائع بأن هذا الشخص كثير الانفعالات؛ لأنه فنان، إلى القول بأنه فنان؛ لأنه كثير الانفعالات، أو لأن حياته زاخرة بضروب من الصراع لا يحسن التغلب عليها إلا في ميدان التعبير الفني⁽¹⁾، (فرويد) لم ير العالم من منظار موضوعي، وإنما غاص بعيداً في الذات وما تحمله من إبداع، فالفنان عبّر من خلال لوحات مُتميّزة عن جمالية جديدة لم يكن يتذوّقها من قبل، وتبدأ الرغبة المكبوتة حياة شاذة جديدة في اللاشعور، وتبقى هناك مُحفظة بطاقتها الحبوية، وتظل تبحث عن مخرج لانطلاق طاقتها المحبوسة⁽²⁾.

ولهذا فإن كلاً من (فرويد) وقبله (نيتشه) اعتقدا بأن (اللاشعور) يمكن أن يحرر الإنسان من المتاهات التي خلقتها الحداثة؛ لأن طروحات (نيتشه) تؤكد هجومه على الحداثة⁽³⁾. وقد اعتقد كُله من (فرويد ونيتشه) بأن الوعي أو اللاشعور يمكن أن يحرر الإنسان من المتاهات التي خلقتها الحداثة العقلانية، لنحاول أن نبث عن الوحدة والانسجام في النفس الواحدية، لعلنا نعثر على ماهية الإنسان المُتَشَطّي، فنخرج من الحداثة العقلانية إلى ما وراء الحداثة، ومع نيتشه أصبح الفكر لا اجتماعياً مُضاداً للحداثة، وفي بعض الأحيان يصبح ضد البرجوازية، وهو في دعوته إلى وحدانية الوجود وإلى الصيرورة التاريخية، إنما ينخرط في طريق الرجوع إلى الواحدية، إلى الكل التي تفتتح على القرن العشرين، والذي أصبح قرن المنازلات، حيث المجتمعات تلتقي في خدمة آهتها، وفي صراع حتى الموت، فالكل ضد الكل حول القبر الفارغ لإلهه المسيحيين

(1) سعيد، أبو طالب محمد: علم النفس الفني، المصدر السابق، ص 116 - 117

(2) فرويد، سيجموند: معالم التحليل النفسي، ت: محمد عثمان نجاتي، ط 7، دار الشروق للطباعة والنشر، 1988، ص 32.

(3) تورين، ألان: الحداثة المظفرة، ج 1، المصدر السابق، ص 238.

(نيتشه)، ويمكن القول بأن فكر (نيتشه) سيأخذ أهمية متزايدة حتى يُصبح مُسيطرًا لما وراء الحدائق⁽¹⁾.

بيد أن طروحات (نيتشه) اللاعقلانية تعددت، ويمكن إجمالها بثلاث نقاط، هي:

1. إن المنطق، ابن العقل البكر، وهم مقصود، فمبادئ الفكر (الجوهر، الذات، الموضوع، الغائية) ليست سوى أوهام ضرورية للحياة، ويرى العقل أنه بحاجة إليها حتى يقوم بالتفكير.
 2. العقل في حياة الإنسان لا حاجة إليه، وهو خطر، وغير ممكن؛ لأن عدم معقولية شيء من الأشياء ليست حجة ضد وجوده، بل شرط لوجود شيء؛ لأن الوجود (الصيرورة) يتناقض مع العقل. يقول (نيتشه) أن يمكن تصوّره عقلياً لا حقيقة له.
 3. يُنكر (نيتشه) وجود عقل كلي يحكم الكون، فتصبح الظواهر كلها معقولة، فالعقل شيء نادر في الوجود، ومعظم ما في الحياة يسير بدون عقل⁽²⁾. وهكذا نستطيع القول بأن الحدائق تشظّت وتشتّت فخلقت إنساناً جناسياً لا يؤمن إلا باللذة، فقد اصطدمت الجناسة بالشعور وبعوائق أخلاقية عديدة، فأصبحت الأنا حقل صراعات جعلها تُستلب، ففقدت الأنا مراقبتها على الحياة الداخلية، إذ انهضمت عقلانية الشعور واندفعت الأنا نحو اللاوعي عند (فرويد)⁽³⁾.
- وما تجدر الإشارة إليه أن (نيتشه) دمر مقولات (هيجل)، وكان قد مسخر

(1) أدهم، سامي: ما بعد الحدائق (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص 15-16.

(2) بدوي، عبد الرحمن: نيتشه، ط2، المصدر السابق، ص 193-197.

(3) أدهم، سامي: ما بعد الحدائق (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص 14.

من هذيان (سقراط) المتفائل (بالعقل اللامشروط واللامحدود)، إذ ظنّ أنه بالعقل يمكن البلوغ إلى أعماق الكائن البعيدة الغور لتصحيح أخطائه، لذا فإن (نيتشه) المعارض لـ (سقراط) يتحوّل عن عجز العقل المفهومي ليتناول محدودية اللغة التي تعكس محدودية المعرفة، فاللغة التي يعدها آلة التعبير، هي في الوقت ذاته التي تحد التعبير، وهذه المحدودية ليست محدودية إيجابية، وعليه رأى (نيتشه) أن يبني فلسفته على نقد اللغة⁽¹⁾، إذ ينصرف عن فلسفة ما قبل أفلاطونية إلى فلاسفة عصره، يتقدمهم ويسخر من مثالياتهم⁽²⁾. و(نيتشه) نبيّ ما بعد الحداثة، كما يصفه البعض، قد تعرّض إلى عمليات بحث وإعادة تأويل واستعادة مُستمرة، فالتنقد النيتشوي للحداثة أسس لتيار خاص به، تيار يسعى إلى تقويض بدايات العقلانية وكل القيم الملازمة لها⁽³⁾. ولا يعتقد (نيتشه) - على غرار (هيجل) - بإمكانية إقرار مفاهيم ثابتة للفن والأدب، بل يدعو الفلاسفة إلى التخلّي عن مجوّههم غير المُجدية لإيجاد التعريف المُحافظ على معنى واحد، والانصراف إلى لعبة الدلالات المُتحوّلة التي يدعوهم إليها الفن والأدب⁽⁴⁾.

كما نجد أن (فرويد) قد هزأ من الحداثة ومشروعها القائم على العقلانية، عندما ردّ العقل إلى دائرة اللامعقول بوصفه أحد متوجّهاته، فالمعقول أصبح

(1) غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 2002، ص44.

(2) المصدر نفسه، ص45.

(3) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص41.

(4) غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، المصدر السابق، ص51.

طريقاً للامعقول، وهذا ما دفع (جاك لاكان) لوصف التحليل النفسي الفرويدي بأنه يكشف عن البنيات اللاشعورية التي تتحكم بسلوك الإنسان⁽¹⁾.

وتأسيساً على ما تقدم، أن الفهم الحقيقي لكل النصوص الإبداعية يتم عن طريق استعادة المتلقي لتجربة الحياة الداخلية، والتي يُعبر عنها النص، بمعنى أن النص الفني يكون مُتغيراً لا يوصف بالثبات، وهذا يدل على أن هناك لعباً حراً في المعنى، وانزياح المعنى إلى غير نهاية. ولاشك في أن سمات الحدائث الفكرية تدور حول نوعية علاقة الإنسان بذاته وبالزمن والعالم⁽²⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن أزمة الحدائث، وحسب رأي (الان تورين) قد وُلدت من الرفض الذي أطلقه (نيتشه وفرويد)، رفض تقليص الحياة الاجتماعية وتاريخ المجتمعات الحديثة إلى انتصار العقل، حتى عندما يزعم العقل أنه مُتحد بالفرويدية، وهذا الرفض نمّاه الخوف من سلطة يمكن أن تكون سلطة طاغية، بل يمكن أن تكون السلطة الجماعية ذاتها، سلطة تنامي مع العقلانية وتنفي جميع من تعتبرهم لاعقلانيين، وتطرد من الحياة الفردية والاجتماعية كل ما ليس مفيداً لها⁽³⁾. ومنذ أن أعلن (نيتشه) (موت الآلهة)، انفتح باب الهاوية على مصراعيه، و(الآلهة) هنا هي تلك المثل العليا والقيم الخالدة التي يستند إليها الإنسان في تقدير الأمور والحكم لها أو عليها. أما الهاوية فتعني انهيار هذه القيم وما يتبعها من إنكار المقاييس المتوارثة والمعايير، إذ إن (نيتشه) لم يشترك بنفسه في قتل هذه

(1) زيادة، رضوان جودت: صدى الحدائث، المصدر السابق، ص 41.

(2) سيلا، محمد: الحدائث وما بعد الحدائث، المصدر السابق، ص 106.

(3) أدهم، سامي: ما بعد الحدائث (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص 15.

الآلهة، وإنما اقتصر دوره على تقرير أمر واقع، وتنبه الأذهان إلى خطر نتائجه⁽¹⁾.
وليس بخاف أن اللاعقلانية قد عنيت معاني شتى عند مختلف الناس، فهي إما
ثلهم التفاؤل، أو تدفع إلى التشاؤم⁽²⁾.

وعلى غرار إعلان (موت الإله) التي كانت بمثابة الإعلان عن تصدع جميع
الضمانات التي كانت تسمح بتعقل العالم وتطوياً بجميع المراكز والماهيات،
بما في ذلك الإنسان نفسه الذي أصبح مجرد لعبة للثشت والاختلافات في وجود
عرضي لا ماهية له، وبين مفهوم (نيتشه) عن (العود الأبدي)، بمعنى الكشف
عن ماهية الحداثة بوصفها حقبة إرجاع إلى الجديد، وبعد موت الإله سيكتشف
الإنسان أن هذا العالم لن يكون حقيقياً، إنه عالم وهمي واختراع قائم لما وراءه،
فالعالم ليس مبنياً إلا على حاجات الإنسان النفسية الخاصة به، فهو ليس مؤسساً
على الإيمان به، لكن المرء لا يتحمل هذا العالم الذي لم تعد فيه الإرادة لفيه،
ولذلك فقد وصل المرء إلى الشعور بانعدام قيمة الوجود، ولا يمكن تفسيره في
مُجمله لا بوساطة مفهوم (الغاية) أو (الوحدة)، ولا عبر مفهوم الحقيقة، إنه لا
يصل إلى شيء، لا يبلغ شيئاً بهذه الطريقة أن الوحدة الإجمالية مُفتقدة في تعدد
الضرورة، إذ ليست ميزة الوجود في أن يكون حقيقياً، بل أن يكون زائفاً⁽³⁾.

لقد عزم (نيتشه) على محاربة العقل بكل شيء، وجعل من اللاوعي

(1) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المصدر السابق، ص 56.

(2) باومر، فرانكلين ل: الفكر الأوربي الحديث؛ الاتصال والتغير في الأفكار من 1600 -
1950، ج 3، ت: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 138.

(3) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص 42.

مفهوماً يتجسد فيه طريق اللامعقول ونقد المعقولة بكل أصنافها، وتمجيد الحياة وإعلائها، ورفض الأفكار الدينية؛ لأن الروح الدينية باعتقاده هي مُنحرفة، وإن الوحي والدين قد سلبا حق الإنسان وثقته بالعالم وبنفسه⁽¹⁾.

جدير بالذكر أن الفلسفة تتكون من التكوينات الأفلاطونية - الأرسطية التي تهدف إلى وضع (مبدأ) لكل الأشياء الخاضعة للصيرورة من الأكثر تشابهاً والقريبة جداً، إلى الأكثر اختلافاً والبعيدة جداً، ويقدر ما يكون هذا (التجميع) هو اللوغوس ذاته، فالثابت التي استعملها الفكر الغربي للسيطرة على فوران الصيرورة كانت - إله التقليد اليوناني - إله المحافظة الحديث⁽²⁾.

لقد أنشأ الفكر اليوناني مرة واحدة معنى صيرورة العالم، وفي داخل المعنى اليوناني للصيرورة تمت الحضارة الغربية كلها، وبالنسبة لهذا الفكر، فإن صيرورة الأشياء تعني خروجها من العدم وعودتها إلى العدم، أي أنها توجد مبتدئة الوجود، ثم تتوقف عنه، إذ العدم ليس نوعاً من المكان الفارغ. ثمة شيء يخرج من العدم، بمعنى أنه قبل أن يوجد لم يكن شيئاً ما فهو عدم⁽³⁾.

وعما تجدر الإشارة إليه، أنه من الشائع أن الحداثة ضد الميتافيزيقيا، لكن (هيدجر)^(*) ينظر إلى الحداثة من حيث هي حالة لمشروع ميتافيزيقي، أي من

(1) غالب، مصطفى: ينتش، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979، ص 65 - 66.

(2) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص 54.

(3) أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، المصدر السابق، ص 55.

(*) مارتين هيدجر (1889 -) : فيلسوف ألماني يُعدّ في أوساط واسعة الانتشار الممثل الرئيس للوجودية، وإن يكن هو نفسه قد رفض هذه التسمية، ولد عام 1889 في

حيث هي في ذاتها ميتافيزيقيا الحدائفة عصر ميتافيزيقي يتحدد بموقفه من الكائن وبتصوره للحقيقة، ولذا تتميز الحدائفة من منظور (هيدجر) بخمس ظواهر ثقافية أساسية، تسم العصور الحديثة كلها هي السمات، وهي:

1. العلم بوصفه بحثاً وإسقاط تصورات قبلية على الطبيعة بغية إدراكها رياضياً.
2. التقنية الممكنة من حيث أنها هي جوهر العلم ذاته.
3. دخول الفن في أفق علم الجمال، أي تحوله من كونه انعكاساً لنظام العالم إلى كونه تعبيراً عن الذات الإنسانية، وانعكاساً للذوق.
4. النظر إلى الأفعال الإنسانية بوصفها تعبيراً عن ثقافة أو حضارة.
5. غياب المقدس وحضور التاريخ⁽¹⁾.

وتحدث (هيدجر) عن هيمنة العقلانية على كل مظاهر الحياة، واعتبار الذات أو بقوله (ميتافيزيقيا الذات) أساس العالم ومقياسه الوحيد، وهيمنة التكنولوجيا، والتي هي لديه استكمال للمشروع الحدائفي، من حيث أحكام الإنسان وسيطرته على الطبيعة، ومن ثم فهي ليست سوى استمرار للميتافيزيقيا الغربية⁽²⁾، إذ يُقِيم (هيدجر) فلسفته بمعزل عن الدين، ويتناول المشكلات

فرايبورج، والتي درس فيها الفلسفة على يد أستاذه (هوسرل) للمزيد ينظر: كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص 520.

(1) سيلا، محمد: الحدائفة وما بعد الحدائفة، المصدر السابق، ص 48 - 49.

(3) Vattimo, G. La Fin de La Modernité-Nihilisme et-Herméneutique dans La Culture Post-Moderne, Traduit de L'italien Par, Alunni; Seuil Paris, 1987, P. 184 - 185.

الفلسفية خارجاً عن أي فكرة دينية، ورغم اختلاف طابع الإلحاد الأساسي عند كل من (نيتشه) و(هيدجر)، فإن ما يفضي إليه الإلحاد عند الفيلسوفين هو انهيار القيم الأخلاقية، وهي القيم التي ظلت في الفلسفات القديمة قائمة على فكرة الله، والقول بقيم أخرى تستمد معانيها من مذهب الفيلسوف وليس من الدين⁽¹⁾، إذ نجد عند (هيدجر) الاتجاه المعارض للعقل أو المعارض للضرورة، وهو يتمثل في شعور (هيدجر) بما يُسميه الواقع العارض، بمعنى أن الواقع غير ضروري وغير مُبرر، ولكنه مع ذلك واقع لا مفر منه، فكل شيء عند (هيدجر) قد تم قبل أن يأتي الإنسان إلى هذا الوجود، والإنسان يأتي إلى الوجود دون أن يعلم لماذا وفي ظروف وأوضاع لا يستطيع أن يُسيطر عليها أو يُغيّر منها، فالإنسان لدى (هيدجر) صادر عن ماضي مجهول ومُتجه إلى مستقبل هو العدم أو هو الموت، وهو في هذا العالم يشعر بالوحشة ويُعاني الجزع⁽²⁾.

وقد انبثت الحداثة على حد قول (إيهاب حسن) على مقومات عديدة، منها:

- العمرانية: إذ صارت الطبيعة موضع شك منذ مدينة النمل لـ(بودلير) حتى باريس (بروست)، ودبلن (جويس)، ولندن (إليوت)، ونيويورك (دوس)، وهي ليست قضية مكان بل حضور، فالمتنوع والقرية هي مكان مُغلق في المكان الروحي للمدينة.

(1) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر؛ أزمة الحرية، دار المعارف، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1963، ص 65 - 66.

(2) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر، المصدر السابق، ص 67.

- التكنولوجيا: وهي لا تظهر كإحدى سمات الحداثة حسب، بل شكل للمجهود الفني أيضاً، وتذكر كيف أن التطور التكنولوجي أثر بشكل كبير في مدارس الفن الحديث، كالتركيبية والمستقبلية والدادائية...
 - اللانسنة: فبدل قانون (دافنشي) عن النسب، لدينا مخلوقات (بيكاسو) المتناثرة على مستويات عدة، إنها ليست أقل بشرية، بل مجرد مفهوم مُغاير عن الإنسان.
 - السخرية (اللعب، التعقيد، الشكلانية): السخرية كوعي باللاوجود، وهناك إشارات عميقة للاكتمال رغم انضباطية الفن.
 - التجريد (اللاشخصية والبساطة): يقول (موندريان): من أجل خلق الواقع النقي بسبل التشكيل الفني، ينبغي اختصار الأشكال الفعلية إلى عناصر دائمة للشكل واللون الطبيعي، إلى الآخر الأولي.
 - البدائية (النماذج الأولية): مُسترة وراء التجريد، وتحت الثقافة الساخرة.
 - الإيروسية (الأدب الكبير): لغة جديدة للغضب، الشهوات، الوعي.
 - التناقض الساخلي: الخروج عن القانون، للاستمرارية، التدهور والتجديد.
 - التجريبية: الابتكار، التداعي، روعة التغير بجميع أشكاله، اللغات الجديدة، الأفكار الجديدة حول النظام في الفن والأدب⁽¹⁾.
- إذ نجد أن الحداثة هي التأكيد المزدوج للعقل والذات، فالموقف الذاتي

(1) حسن، إيهاب: الحداثة في الثقافة والفن، ت: عدنان المبارك، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، السنة الثامنة، بغداد، 1988، ص45 - 46.

واضح في الحدائثة كونه في علاقة مع عالم يسوده الغموض والتعقيد الذي أثر وبشكل كبير في البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، إذ إن الحركات اجتماعية، حركة البرجوازية الثورية والحركات الاجتماعية الجديدة التي كانت أهدافها ثقافية أكثر منها اقتصادية، تُنادي بالائتلاف بين العقل والذات، فاصلة بين عقل المجتمع من جهة، وذات الفرد من جهة أخرى⁽¹⁾.

إن التحديث يقتضي القطيعة، ويقتضي الاتصال أيضاً، وإذا كان الانقطاع كلياً، فذلك لأن التحديث يأتي بأكمله من الخارج بالاستيلاء، أما إذا كان الاتصال تاماً، فإن الأشياء لا تتغير وتظل على ما هي، وتغدو أسوأ تكييفاً مع البيئة المبتدلة⁽²⁾. كما أن التحولات والتغيرات التي طرأت على الفن أدت إلى انفتاح آفاق الفن بشئى مظاهره، والتي أفصحت عن تيار الفن الحديث، وأسهمت في تحطيم النموذج المثالي الكلاسيكي، وبما يكشف عنه من مضامين، فقد اشتغلت على منظومات بنائية تستهدف تشكيلات قابلة للتغيير وفق فعل الذات، وهذه التوجهات هدفها مُنصبٌ على إبراز جمالية البناء في الشكل الفني، إذ إن هذه التيارات استوعبت مفهوم الحدائثة الذي يفصح عن مناقضة الثوابت، وتحطياً للطروحات السابقة أو تحديثاً مُستمرّاً لها، وهكذا بدأ التغيير والتحديث الدائم في الفن، إذ إن هذا التحديث يستهدف ضرب مراكز الاستقطاب للبنى وخلخلتها من الداخل، وإيجاد بناءات جديدة مغايرة للسابق⁽³⁾.

(1) تورين، الآن: نقد الحدائثة، المصدر السابق، ص 214.

(2) المصدر نفسه، ص 134.

(3) عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط 1، طرابلس، لبنان، 1991، ص 245.

الفصل الثاني

الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية

الفصل الثاني

الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية

... اللاشيء هو كل شيء... هذه هي النتيجة التي استخلصها طائفة من الفنانين الألمان إبان الحرب العالمية الأولى عام (1914)، بعد أن انقشعت الغشاوة عن العيون، واستبدت اليأس بالقلوب، ومن ثمّ مضوا يدلون بأعمالهم على صدق هذه القضية.. كانت الحرب قد جنّ جنونها، فانطلقت مسعورة تلتهم بني البشر، وتذكّ بمعاولها كل ما كانوا يعتزّون به من قيم سامية، وكل ما كانوا قد شيّدوه بكذّهم وجهدهم من صروح شائخة، فكان رد أولئك الفنانين على ذلك، دعوتهم إلى خلق فن ينقض فن (Anti Art)، لينظر بذلك الحرب والدمار الذي قاد إلى ولادة الحركة الدادائية⁽¹⁾، التي تعد حركة جزئية خالدة وباقية بقاء الفن والأدب في حياة البشر وهي حركة قاد شكلها وقاد فاعليتها الشاعر الروماني كريستيان تزارا^(*) في سويسرا احتجاجاً على الحرب العالمية الأولى⁽²⁾، إذ تميزت الحركة عن غيرها من الحركات الفنية والأدبية التي سبقتها بمحاولة التخلص من السياقات العقلية المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير وكان من مهمتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية ويكبح جموح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين⁽³⁾، فلقد ظن الدادائيون أن إدخال الفوضى اللغوية إلى الأدب

(1) نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص182.

(*) كريستيان تزارا (1896 - 1963): شاعر روسي الأصل مؤسس وزعيم حركة الدادا التي نشأت في زيورخ بالمانيا عام 1916.

(2) www.fonon.net.

(1) Ibid.

يعد واحداً من أقوى أشكال نقد اللغة بوصفها وسيلة من وسائل النظام الاجتماعي الراسخ، وعلى العموم فقد اعتقدوا أنهم يستطيعون عن طريق تحطيم اللغة ورفض أشكال الفن ومواده التقليدية أن يقوّضوا إيقاع حياة المجتمع البرجوازي المسؤول عن الحرب العالمية، ومن المآثر المنسوبة إلى (تزارا) أنه استطاع في مدة تقل عن سنة أن يتوصل إلى ثفتيت اللغة بصورة كاملة⁽¹⁾.

لقد كان الدادائيون أساساً معادين للفن، ولم يعد الأدب والشعر عندهم يحتلان منزلة سامية، بل أصبحا، عوضاً عن ذلك، شيئين يمكن الاستغناء عنهما؛ لأنهما لم يخلقا من أجل هدف معين، فلقد أراحوا اللغة عن مكانتها السامية، وعذبوا بعض وسيلة من وسائل الاتصال، إذ لم تعد اللغة عندهم الوسيلة الوحيدة التي تؤكد السيادة الإنسانية على الكون، بل أصبحت قوة طبيعية لا يُسيطر عليها البشر إلا سيطرة محدّدة، وقد أصبح الإنسان عندهم خادماً للغته لا سيّداً لها، ولم يعد الشعر عندهم مقتصرأ على الصفوة الخارقة الذكاء، بل أصبح مرتبطأ بالمجموعة، ولم يعد الشاعر عندهم قائداً يُقتدى به، أو مُمجّداً للنظام الإنساني، بل أصبح وسيلة تنساب عن طريقها القوى الدنيوية بحريّة⁽²⁾، ولا بدّ من تحرير اللغة من العادات التقليدية، ولا بدّ لها من أن تستهدف التعبير عن اللاإنسانية البحث للأشياء المادية، ولا يمكن تحقيق هذا الانعتاق عن طريق الشعر اللانحوي واللامنطقي الذي له حرية اختراق جوهر المادة، عطماً الحواجز

(1) التكريتي. جيل نصيف: المذاهب الأدبية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990، ص322.

(2) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج2، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص39.

التي تفصله عن النفس، ويخلق نفساً حدمية للمادة، وإلى جانب الأسماء المركبة وحذف التنقيط والتعريفات المتباعدة للنحو والطباعة، فقد تضمن هذه المحاولة الطريقة الجديدة والمهمة لـ أسلوب القياس وليس القياس المستخدم استخداماً صحيحاً أداة أقل ذكاء من الاستدلال المنطقي الذي أدانه (ماريتي)^(*)، ولكن عن طريق معالجة العلاقات القياسية بوصفها حاسمة، عوضاً عن وصفها محتملة، فقد استطاع تحويلها إلى إحدى العمليات العقلية اللاعقلانية التي تماشى مع المفهوم الجديد للخيال كعنق من الداخل⁽¹⁾.

ويرى الدادائيون أنه ينبغي للشاعر أن يترك عزلته، وأن يتعلم كيفية تقبل (اللاشيئية Nothingness) ينبغي له تسخير مواهبه في خدمة حركة ثقافية مضادة ذات أهداف اجتماعية ووجودية، وليست جمالية على نحو صرف⁽²⁾، وعلى الأدب أن يسعى وراء منهاج قائم على تجريد الإنسان من صفاته الإنسانية، عاكساً التشخيص التقليدي، ومبتكراً استعارات لمواقف إنسانية من ردود الفعل المادية والكيميائية، ومن الحركات والأشياء الميكانيكية، وتمثيلاً مع الدافع لاحتواء الواقع⁽³⁾.

لقد جاء الدادائيون بأفكار أخرى، منها أن الشعر يُعد الثقافة المضادة المزوجة بوسائل أخرى (كالموسيقى والضوء والمخدرات)، إذ يبدو أنه يرمي إلى

(*) ماريتي: مؤسس الحركة المستقبلية في إيطاليا عام 1909.

(1) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989، ص 114 - 115.

(2) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 39.

(3) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص 114.

خلق حالة من الحرية المؤقتة في داخل اللاشيئية الظاهرة، تلك الحالة التي لم يعترف بها الجيل السابق من الشعراء المحدثين، ويبدو أن أعضاء حركة الثقافة المضادة يحاولون ذكر أشياء لم يتصورها الجيل السابق من الشعراء المحدثين، إذ يقولون أن اللاشيئية هي قضية جوفاء بالنسبة إلى الناس الذين لا يعرفون كيفية ملاحظة أنماطها المخيفة، وعندما تُقبل اللاشيئية، فسنلاحظ أنها مليئة بالأشكال الغريبة والاحتمالات غير المنتهية، وبالمخاطر الكبيرة أيضاً، ويظهر أن الثقافة المضادة تريد دحر اللغة عن طريق إعادة النظر في مركز اللغة أنها لا تعترف بكون اللغة معقلاً إنسانياً محضاً من التشويش واللاشيئية، إنها تعدّها قوة تستطيع صياغة نفسها بما تمتلكه من زخم، وتحويلاتها إلى مجموعة كواكب تشعّ بالمعنى المتآكل والزائل⁽¹⁾، كما أن الكلمات في حديث اللاوعي لا تشيخ ولا تمارس دور البوليس الفكري، وإنها تساعد على التعبير عن الأفكار النشيطة والجديدة، كان ذلك يعني أنهما أعطيا اللغة ثقة مطلقة، وأنهما اكتشفا سبباً جديداً للكتابة، على الرغم من أن مردود تلك الكتابات كان أبعد ما يكون مما عُدّ فتاً.

لقد كشفت الكتابة التلقائية أن جريان العقل الباطن كان ذا طبيعة لغوية، فإذا كانت اللغة في أحد جوانبها مؤسسة اجتماعية غريبة وفاسدة فساد المجتمع نفسه، فإنها في جانب آخر، كانت ظاهرة طبيعية معبرة عن الوجود كلّ، لم تكن الصور المجسّدة صوراً مصطنعة، بل جزء من الواقع نفسه، جزء من التواريخ الطبيعي⁽²⁾.

(1) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 40.

(2) المصدر نفسه، ص 294.

لقد كان تهجّم الدادائية على اللغة، رغم تشابهه في الكثير من الجوانب مع المدرسة المستقبلية^(*) مبنياً على غرض مختلف، وهو تحطيم وسائل الاتصال والتعبير، وقد حاول الدادائيون تفريغ اللغة من معناها باستخدامها في أجزاء غير محبوبة من أجل استعادة براءة عالم لا تمتلك فيه الأشياء أسماء، فيستطيعون بذلك تحجّب الأصناف التي وضعها الذكاء، إذ أظهرت الصيغ الأدبية التي ظهرت في الأعمال المسرحية في ملهات فولتير بزيورخ عام 1916، وفي المنشورات الدادائية فيما بعد، سخرية الصدفة والحوية اللامعقولة للفكر اللاعقلاني، فقد كان هناك قصائد في آنٍ واحد كانت تُقرأ فيها عدّة قصائد بصوت مرتفع في وقت واحد، بحيث لم يكن بالإمكان فهم شيء منها، أو إلقاء (كورت سويزر) لمقاطع تافهة أو حروف منفردة منظمة في سياقات شبه موسيقية، تسمح للصوت البشري أن يُسمع دونما تدخل للمعنى الفكري⁽¹⁾.

ولما كانت البواعث الحقيقية للأفكار الواعية بيد الشاعر، انضمّ الشعر إلى قافلة العلوم باتجاه فهم الإنسان، ولقد أصبح الشعر مغامرة من أجل المعرفة، وفي الوقت نفسه، طالب (لاترمو) بأن يكون الشعر مُشاعاً لكل الناس، وأن لا يكون مقتصرأ على القلة، ما دامت الكتابة التلقائية تنادي بأن كل الناس قادرون

(*) المستقبلية: حركة فنية ظهرت في عام 1909 في إيطاليا، ثم امتدّت إلى بلدان أوروبية أخرى مثل، إنكلترا وروسيا، لترفض الماضي وتحرق كل الجسور التي تربط به (التأخف، الآثار، المكتبات، الأكاديميات، التقاليد... الخ)، وتمجّد الحركة والسرعة، والحرب أيضاً (في إيطاليا بصورة خاصة).. وتجرد الفن من قيمة (الاستيكية) ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ب ت، ص 6.

(1) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص 115.

على امتلاك الإلهام متى ما كسروا قيود العادات وكل ما هو عقلائي ضيق⁽¹⁾.

كما أن التأكيد الدادائي على التلقائية وعدم الترابط والتناقض والفحش والتعابير الأخرى للطاقات النفسية الفوضوية لأمر غامض غاماً، ويمكن أن يُفسر على أنه صيغة عدائية للنزعة الإنسانية، ودفاع عن كل مظهر من مظاهر النفس، أو هجوم ساخر على كل القيم والامتيازات، ونلاحظ (كريستيان تزارا) في قوله الشهير عن كتابة قصيدة دادائية عن طريق قطع كلمات من صحيفة ما وخلطها مع بعضها في كيس دقيق فارغ، فهو يؤكد أن القصيدة ستكون مثلك⁽²⁾، ثم يقوم بمحضنها جيداً ويتركها تتناثر على طاولة، والترتيب أو اللاترتيب للكلمات سوف يؤلف برأي (تزارا) قصيدة من نظم الصدفة، أو بالأحرى قصيدة من غير شاعر، ولذا أطلق عليها قصيدة الصدفة⁽³⁾.

إن الطريقة التي سُميت فيما بعد بـ(الشعر الملتقط)، وتكرار الديداجات والعبارات المبتذلة المُستَلَّة من الصحف والأحاديث العرضية والكتابة الآلية، عملية تفريغ محتويات الدماغ في الكتابة دونما تفكير مُسبق أو قيود، من أجل تبيان أنها تُسهِم في تفاهة الواقع عامة، كل هذه أسلحة ذات حدّين، ولعله ليس من المدهش أن تكون رواية (عوليس) قد عُدَّت، سهواً، عملاً من أعمال الدادائية، لكونها تستفيد من التفكير التلقائي والتوافه اللغوية⁽⁴⁾.

(1) براديري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 294.

(2) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص 115.

(3) www.fonon.net.

(4) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، المصدر السابق،

لقد ركّز الدادائيون كل جهودهم على السخرية من كل الأحداث مهما بلغت جسامتها، وفي الهجوم على جميع معتقدات الطبقة البرجوازية، وعلى أحداث الشغب والفضائح في كل مكان، ولم ينتج من هجومهم وتسفيههم أي شيء حتى ذواتهم، فمثلاً، بالرغم من أن (تزارا) كان أساساً شاعراً، لنجده في إحدى الصالونات الأدبية التي دعا إليها، يتمادى في تسفيه فكرة إلقاء الشعر، فيمسك بإحدى المقالات في الصحيفة اليومية ويقرأها كما لو كانت شعراً، يصاحبه في ذلك إيقاع من الأجراس والشخايل، ويستمر في ذلك حتى يثور الحاضرون من قسوة الضجيج. أما لوحات الرسامين منهم، فكثيراً ما كانت تعلوها جل وعبارات فاضحة، وحتى الدعوة لمبادئهم نفسها تعرّضت للسخرية والتسفيه من جانبهم، إذ كثيراً ما كانوا يجمعون الناس ليقروا عليهم إعلان مبادئهم ويقومون أثناء ذلك بقذف المستمعين بالبيض الفاسد والعملات المعدنية⁽¹⁾.

إن تحلّي الشعر عن الكلمة أو عدم اقتصاره عليها سيدفع الشعراء إلى التفكير في عناصر أخرى (صوتية، تشكيلية، طوبوغرافية... الخ)، وما قصيدة الضجيج التي ابتكرها المستقبلون، ونظم على منوالها الدادائيون، سوى محاولة للخروج بالشعر من حيزه اللغوي البحت، وقصيدة الضجيج، قصيدة شعرية ترافقها مؤثرات صوتية بشرية وغير بشرية (هسيس، صفير، صراخ، تنهّات، أجراس، طبول، ضجيج... الخ)، ومثل ذلك كان الشعر الآني، (وهو محاولة

(1) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ب ت، ص 46 - 47.

لتحقيق التزامن والتداخل في الإلقاء)، إذ استفاد الشعر من وسائل التعبير الموسيقية، كما استفاد كذلك من الرسم⁽¹⁾.

لقد عمل الدادائيون على انتزاع اللفظة الشعرية من قيود التدايعات المألوفة التي لم تفقد بريقها الفني فحسب، بل أثمته بتحمل مسؤولية قيام الحرب الملعونة، أو بعدم مبالاتها بضحاياها، وإن الإفلاس الفني لمثل هذا النوع من النظم الشعري يُعدّ سمة ميّزت شعر الصالونات الصحفية خلال العقد الأول من القرن العشرين، وأصبح مرفوضاً تماماً خلال سنوات الحرب الاستعمارية، عندما بدأت المجلات (السميكة) بنشر قصائد بشرت بأفكار شوفينية مزيفة، أو كُرسَت لتصوير الشهوات والأهواء البرجوازية المبتذلة، فاكتمت في كلتا الحالتين طابع السخرية من معاناة وآلام ملايين الناس الذين زجّوا في الحرب⁽²⁾، ويقول الدادائيون أنه يمكن قهر المدنية الصناعية عن طريق تقبلها وعشقها بسخرية، وتهذيب قواها الفاعلة التي تنجز قيمها الراسخة من الداخل، ثم يقولون إن الثقافة الصناعية وآدابها وصلت حد النهاية، إلّا أن هذا يجب أن لا يجعل الناس يعتقدون أن الثقافة كلها والحياة كلها انتهتا، لذلك فقد استتجوا أن تجديد حيوية اللغة يجب أن يأتي من المجموعات التي تقبلت الوضع الجديد، وتحاول اكتشاف (ثقافة مضادة) من الداخل⁽³⁾، وعليه فقد ظهرت الدادائية في وسط اجتماعي

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 135.

(2) التكريفي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، ط 1، المصدر السابق، ص 324.

(3) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 40.

يتألف من مثقفين، ينتمي معظمهم إلى البرجوازية الصغيرة، صدمتهم أهوال الحرب العالمية الأولى (1914 - 1918)، هذه الحرب التي رأت فيها هذه الفئة من المثقفين عملاً سخيفاً وبشعاً، إذ تُعدّ الدادائية من حيث هي محاولة من نوعها لإعادة تقويم الحضارة البرجوازية نتيجة لقيام الحرب العالمية الأولى، ومن حيث تأثيرها على أوساط مهمة من المثقفين الذين شعروا بالسأم من الثقافة البرجوازية التي وضعت نفسها في خدمة الحرب.

وفي ضوء ذلك كلّ، تُعدّ الدادائية ظاهرة مشروعة من الناحية التاريخية، ومع ذلك فإن هذا التيار الذي تمرد في وجه الامبريالية التي دمّرت القيم الروحية والمادية وزيّقتها، ويُعدّ من حيث الجوهر تعبيراً عن أزمة الثقافة في عصر الامبريالية⁽¹⁾، غير أن هذه الحركة لم تنبع من هذه الأعمال الفردية، ولا كان لهؤلاء الفنانين نصيب مباشر في قيامها، فهي عندما انبثقت في زيورخ عام 1916، كانت بمثابة انفجار تلقائي لحالة نفسية كانت شائعة حينئذ، ولذا سرعان ما انتشرت انتشار النيران في المهشيم بين العديد من الرسامين والشعراء والكتاب الألمان، وقبل أن تضع الحرب أوزارها، إذ عبرت الحدود فبلغت باريس، ثم عبرت المحيط فبلغت شواطئ العالم الجديد⁽²⁾، فأصبحت في زيورخ مركزاً للحركة الجديدة ونشاطاتها، وأحييت الدادا سهرات شعرية وموسيقية وراقصة (تضمّن البرنامج أغان فرنسية وهولندية وموسيقى زنجية وموسيقى روسية مع الأوركسترا بالالايكا)، ثم نظّمت معارض فنية وافتتحت صالة باسم دادا،

(1) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 316.

(2) نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص 183.

وأصدرت مجلة حملت الاسم نفسه... منذ بداياتها، إذ أخذت الحركة طابعاً عالمياً، لاسيما وإن أتباعها قد بدأوا نشاطهم قبل ولادتها وعاشوا بعدها وتوزعوا في أنحاء مختلفة من أوروبا وأمريكا⁽¹⁾.

وعلى هذا النحو، فإن القصيدة يمكن أن تُعرّف على أنها تركيب من الكلمات، صوتها يشكّل وحدة إيقاعية كاملة بحد ذاتها، يتعدّد دحضها أو تحليلها، تكمل إشاراتها الرمزية ضمن نطاق مؤثراتها الصوتية. ولقد كشف أدب القرن التاسع عشر قدراً من الشك مساوياً لما كشفه من تفاؤل في تأثير موقف الإنسانية الليبرالية مع (فرويد) من بين التأثيرات الرئيسة على الفلسفات التي أسهمت بطرق مختلفة بالمعنى المتزايد للأزمة في أواخر القرن التاسع عشر⁽²⁾.

لقد حاول الدادائيون أن يعيدوا إلى اللفظة وإلى الصورة الفنية، ما كان لها من قوة تأثير، وذلك بأن ألغوا إمكانية استعمال العبارات المصقولة والمنمّقة في الشعر، ورفضوا أيضاً الإيقاعات السابقة المُفتقرة إلى التنوّع، وسعوا إلى استخدام أسلحة لم يلطّخها الدم والقارة والدبق على حدّ تعبيرهم⁽³⁾.

إن مادة القصيدة الدادائية هي (اللامنطق)^(*)، الغرابية، الصورة العجيبة

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، التصوير، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص 161.

(2) جون وليافر: الحداثة في الشعر 1900 - 1930، مجلة الثقافة الأجنبية، 4، ت: صالح الحافظ، السنة الثامنة، 1988، ص 26.

(3) التكريبي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 324.

(*) (اللامنطق (في الفرنسية Alogique) مقابل للمنطقي من جهة كونه معارضاً للمنطق أو مناقضاً له (Antilogique)، بل من جهة كونه غريباً عن المنطق، غير تابع لقواعده. ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص 276.

والمدهشة والتأني، الأشياء المكتوبة والمستحيلة، مكتوبة بلغة الكلمات والأصوات والرموز)، إذ تذكرنا بالقصائد المستقبلية:

هكذا يكن عالمنا المسطح

مثانة خنزير

زنجفر وقرمز

كرو كرو كرو

الفن العظيم التابع من الروح

ثيوصوفية ضجيج ينظمها لأول مرة

ريتشارد هولزنيك دادا...⁽¹⁾

إذ أن أنصار الدادا يميلون إلى كتابة قصائد معينة ويلقونها في وقت واحد، ولم تكن إلاّ متممة، كما كانوا يعقدون جلسات كان من روادها بعض أفراد الجمهور العاديين، وكان يُطلب إلى هؤلاء فجأة وبدون سابق ترتيب أن يمثلوا دور مقرري الجلسة أو رؤسائها، ثم كانت تحبوا أصواتهم وأحاديثهم في هذه الاجتماعات عن طريق موسيقى صاخبة تصمّ الأذن⁽²⁾، أما القصائد (الصوتية البصرية)، فإنها تجمع بين خاصيتي السمع والبصر، إذ إن القصيدة عبارة عن عمل تنفسي وسمعي (صوتي) مترابط بصورة وثيقة ضمن أمد معين، ولأجل

(1) الشوك، على: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص126.

(2) البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارس، آثاره التربوية، دار المعارف بمصر، 1965، ص129.

التعبير عن هذين العنصرين طوبوغرافياً، أُسْتُعْمِلَت حروف مجحوم وكثافات مختلفة، بحيث تتخذ طابع العلامات الموسيقية، هكذا وُلِدَت القصيدة الصوتية البصرية، إذ إن القصيدة الصوتية البصرية والقصيدة الصوتية، هما خطوة أولى نحو الشعر التجريدي اللامعازي المطلق، كما في الشكل (1) في ملحق الأشكال، ص (355).

وجاءت الخطوة التالية لتلغي الكلمة بصورة كلية من القصيدة (وسقياً لأيام ملارميه: الشعر يُصنع من كلمات!)، أي ابتكار شعر من نوع جديد، هو غير ما عرفته الأجيال، وذلك هو الشعر الأبكم أو القصائد البُكم⁽¹⁾.

أما القصائد ألتلقائية فكانت تهدف إلى خلق الإبهام بأن عذّة أشياء تحدث في آن واحد. لقد كانت نتاجات يشترك فيها أكثر من شاعر واحد، وكان كل شيء فيها يعتمد على طريقة لقائهما يُصبح الشاعر يلعن، يتنهّد، ويتمم ويغني كما يحلو له، إذ تمثّل تلك الفعاليات الشعرية انحلال الذات، وربما العالم عامّة، بفعل قوى الصدفة واللاوعي⁽²⁾.

ولقد نظم (أبولينر) قصيدة بعنوان (ساعة الغد) عام 1915، كما في الشكل (2) في ملحق الأشكال، ص (356)، ويمكن القول أن التقدم التكنولوجي يُغري الشعراء اليوم بإعادة النظر في وسائل التعبير التقليدية، والتحرر من نطاق الطباعة، وإذا كان المستقبليون والدادائيون قد سجّلوا

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 146 - 147.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 291.

قصائدهم الصوتية (Phonetic) وقصائد الضجيج (Bruitist Poems) على الورق، فلأن صناعة الصوت لم تكن متطورة في زمانهم كما هي الآن، أما اليوم فبوسع الشاعر أن يصنع شعره في المختبر بوساطة الشريط الكهرومغناطيسي وآلات الصوت والتسجيل الأخرى، كما يفعل مؤلفو الموسيقى الإلكترونية⁽¹⁾.

ومن الغريب أن الطرائق الفنية المدمرة صراحةً التي ابتكرها الدادائيون لتمزيق اللغة، برهنت في آخر الأمر على أنها قيم إيجابية؛ لأنها أظهرت بأنه حتى أكثر العناصر شطوية ولا شكلية للغة تُخفي قدرة على الإفادة، وفي ترتيب الأشياء، يرى (فوكو)^(*) أن الفترة الحديثة تتميز بوعيا المعنوي المتواصل المتأصل في اللغة ذاتها، والذي يرفض أن يسكت، مُعللاً هذه النطقية الختمية بالشعور بأن للجذور اللغوية بعض الشبه بما تفيده، أما كلمة da جزر هندو - أوربي يوجد في كلمات تعني يُعطي في لغات مختلفة، ويمكن أن تُعد واحداً من أكثر الكلمات شيوعاً⁽²⁾. وإلى جانب ذلك، فقد تفنن الدادائيون بالطباعة على طريقتهم التي تؤكد تعلقهم بـ(الشاذ والمزلي والغليظ والمختل والمفاجئ، وبما ليس له شكل)، أما الحرف فله شخصية تعبيرية مميزة في الكلمة، وقد مارس وجوده على نحو مجاني ومستقل، فقد يكون هنا منفصلاً أو نافراً، وهناك مائلاً أو مقلوباً أو متفخاً أو مضغوطاً، كذلك الحال مع السطر، وقد بات للحرف، والحالة هذه قيمة

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 203 - 204.

(*) ميشيل فوكو: فيلسوف فرنسي، يُعد من الرموز الثقافية والفلسفية في فرنسا والعالم، ومن كان لهم دور مؤثر في الساحة الثقافية في مرحلة الستينيات والسبعينيات، الذين فرضوا أسلوباً في التفكير والنظرة إلى التاريخ.

(2) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق،

شعرية.

كما في قصيدة لـ(أراغون) نظمها عام 1920، كما في الشكل (3) في ملحق الأشكال، ص (357)، فالكلمة عند الدادائيين، كما كانت عند المستقبلين، لها مدلولات أخرى، فضلاً عن معانيها اللغوية، إن لها قيمة شكلية وحتى فلسفية⁽¹⁾.

لقد شهدت مدينة زيورخ في العام 1916 أول عرض مسرحي لحركة الدادا، إذ وقف الفنانون الثلاثة (تزارا، آرب^(*)، هولسنيك) على المسرح، وأخذوا يتحدثون ضجيجاً مفزعاً، مُستخدمين مفاتيح معدنية وصناديق خشبية، واستمروا في ذلك حتى ثارت ثائرة المتفرجين، وبعد ذلك شرع صوت في إلقاء بعض قصائد (آرب)، وكان الصوت يأتي من تحت قبعة بالغة الضخامة، على شكل قمع سكر، بينما أخذ (هولسنيك) يُنشد قصائده بصوت أقرب إلى الصراخ، ما يفتأ يعلو ويعلو، تصاحبه في إيقاع منتظم دقات (تزارا) على طبلية كبيرة، تلت ذلك رقصة قام بها (هولسنيك) و(تزارا) قلدوا فيها حركات وأصوات صفار الدببة، ثم ارتدبا جوالين وقبعتين طويلتين، ومشيا يتبعثران بين المتفرجين⁽²⁾، ويلقي (هولسنيك) قصيدة نهاية العام، تبدأ بما يأتي:

1. هذا ما آلت إليه الأشياء في هذا العالم

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 145.

(*) هانز آرب (1887 – 1966): نحات وفنان وشاعر فرنسي، اهتم في بداياته بالشعر والنحت، وقد اكتشف الفن الحديث عقب رحلته إلى باريس عام 1904، إذ صار واحداً من مؤسسي حركة الدادا. للمزيد ينظر:

De L'Impressionisme A La Modernité Un Siècle De Peinture Française De Corot a Picasso XIX XXS Mysee Mahmond and Khalile Caire, P. 184.

(2) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص 44.

2. تجلس الأبقار على أعمدة التلغراف تلعب الشطرنج
3. والبيغاء ذات العرف تحت تنورة الراقصة الأسبانية
4. تُنشد بحزن كحزن بوقى مقر القيادة والمدفعية وهو يندب طول النهار
5. ولا تستطيع إلا دائرة الإطفاء طرد الكابوس من غرفة الاستقبال
6. لكن جميع خراطيم الماء مُمزقة⁽¹⁾.

والحقيقة أن الدادا ليست سوى ظاهرة بارزة ولدتها ظروف أوربا التاريخية والاجتماعية لهذه الفترة، مؤكدة بدورها ما لمسناه في نطاق التطور الفني منذ ما قبل الحرب العالمية الأولى، من ضرورة التحول في المفاهيم والأساليب الفنية، ومن ردود الفعل ضد البرجوازية كطبقة مهيمنة تتحمل مسؤولية الأحداث التي مهدت لها، وأن الطبقة المهيمنة لم تكن قادرة على تطهير داخلي للفكر، لكن في الحقيقة هناك تكرار للظروف عاقت الفنان منذ بداية المجتمع البرجوازي خارج المجتمع، وفي الواقع ليس هناك مجرد تكرار، بل ظهور أشكال معارضة جديدة لا ريب فيها⁽²⁾.

لقد كانت الدادا عبارة عن رفض لكل القيم المعاصرة لها، والمعتقدات الخلقية السائدة آنذاك، وهي جانب مما كان يُبذل لمواجهة الخراب الذي أحدثته الحرب للقيم الإنسانية، وذلك يجعل الفن نفسه يُشايخ مثل هذا الاتجاه بأن يكون

(1) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص 231

— 232 —

(2) أمهز، عمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 160.

شيثاً مجافياً للفعل⁽¹⁾، إذ أنها تُعد حركة ثورية في التصوير والأدب، في حين أن جانبها الشعاري يعتمد على المفاجآت الغريبة والصدفة غير المتوقعة في استخدام مادة غير فنية، كان لها وقعها فيما بعد على السرياليين⁽²⁾، التي تبدو على الصعيد الفني والأدبي كانعكاس لانتفاضة اجتماعية، كانت مصادرها المباشرة الحرب والثورة الروسية وما تبعها (بعد الحرب العالمية الأولى) من حركات ثورية قُمعت في حينها، ومن تبدّل في الآراء والمفاهيم وتطوّر هام في المجالات العلمية⁽²⁾، كما حاولت حركات الحدائث في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، أن تُعيد خلق قواعد الفن لتجعلها ثلائم التجارب الحديثة، فقد رفضت رفضاً باتاً فكرة كون الواقع حالة ثابتة غير قابلة للتغيير، كما رفضت فكرة وجود إنساني عقلاني واعي⁽³⁾.

لقد ركّز الدادائيون كل جهودهم في الهدم، بيد أنهم لم يتبعوا منهجاً محدداً في التعبير عن آرائهم، وقد لجأوا إلى كل الوسائل التي يمكن أن تخطر ببالهم، بما في

(1) البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارس، آثاره التربوية، المصدر السابق، ص 129.

(*) السريالية: من الحركات الفنية التي قامت على نظريات علمية بصورة مباشرة، ففي عام 1924 كانت هناك اتجاهات علمية تسود العالم وتتصل بما استحدثه (فرويد) في علم النفس والحياة اللاشعورية، وأصبح من المعروف أن سلوك الإنسان وتصرفاته ليست مسؤولية الجانب الشعوري وحده، بل هو مسؤولية الجانب اللاشعوري أيضاً... للمزيد ينظر: خميس، حمدي: التدفق الفني ودور الفنان والمستمع، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ب ت، ص 64 - 65.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 160.

(3) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحدائث، المصدر السابق، ص 284.

ذلك الهدم والتخريب والتشويه، بشكل يُسيء إلى الطبقة البرجوازية ومفاهيمها، لذا عمد البعض إلى تأليف لوحات من أشياء عادية جداً أثارت الرأي العام، و(الفضائح) لكونها غير مألوفة في المجال الفني، كصناديق القناني وفضلات الطعام والمباول.. كما رسم (بيكاييا)** آلات عبثية، لم يكن يُريد منها سوى السخرية من العلم والتطور الصناعي⁽¹⁾.

وقد عبّر الدادائي (مارسيل دوشامب)*** عن موقفه الساخر والرافض، بتقييمه الأشياء غير المألوفة فنياً، وإنتاجه ما أسماه بـ(الأشياء الجاهزة Ready Made)، ففي سنة 1914 أكمل منظراً مبتدلاً، كالمناظر التي تُباع على الأرصفة وفي المتاجر لصغار البرجوازين، بإضافة بقعة كبيرة خضراء وحمراء، ثم وقّع على اللوحة، ويهدف السخرية أيضاً من الصورة البرجوازية للعالم، فقد عمد (دوشامب) إلى إضافة شاربين ولحية إلى (الجيوكوندا)⁽²⁾، إذ إن الناظر إلى هذه الصورة يرى صورة ذات دلالات جديدة، إذ تحولت الجيوكوندا إلى رجل، فأصبحت ساخرة، إذ أنها جرّدت من قدسيّتها، كما في الشكل (4) في ملحق الأشكال، ص (357).

ويبدو أن دادا تشق طريقها، فهي لا ينبغي أن تتوصل إلى نتيجة أو تكسب مجداً أو فائدة عبر جميع إرهاباتها المقررة، فقد كُفّت عن الكفاح، لأن ذلك لا يخدم غرضاً ما⁽³⁾.

(*) فرانسيس بيكاييا (1879 - 1953): رسام وكاتب فرنسي، ولد في باريس.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 160.

(**) مارسيل دوشامب (1889 - 1969): فنان فرنسي شهير، اقترنت باسمه الأعمال الدادائية.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 161.

(2) www.fonon.net.

لكن بالرغم من هذا الموقف العدائي من الفن والتنديد به (في البيانات الدادائية)، فإن ما تسعى الدادا لهدمه، لم يكن بالضرورة الفن نفسه، بقدر ما كانت الفكرة التي تكوّنت عنه والدور الذي أنيط به وطريقة الاستمتاع به، لذلك فهي ترفض التقنية والمواقف التي ارتبطت تقليدياً بصناعة اللوحة، فكان (دوشامب) الدادائي، قبل الدادائية، أول من عبّر عن هذا الاتجاه الفني (1912 - 1914)، وحمل نتاجه إلى أقصى ما يمكن تصوره، مُتخلياً تدريجياً عن الريشة واللوحة والتصوير الزيتي ليصل بعد ذلك (1914) إلى أول عمل له، وهو عبارة عن 'حاملة قناني'، كما في الشكل (5) الموضح في ملحق الأشكال، ص (358)⁽¹⁾، إذ إن (دوشامب) سمح لنفسه أن يتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة، وكذلك معايير المؤسسة الفنية، عندما استخدم منتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية، مثل عمله (النافورة المبولة The Faintain) عام 1917، والذي وقّعه باسم مُستعار، هو (M. Muth) استجابةً لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه فيها، إذ إن الاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافيتيون^(*)، الذين يستعملون أسماء مستعارة، بوصفها هوية معروفة عليهم، كما في الشكل (6) في ملحق الأشكال، ص (358)⁽¹⁾.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 163.

(*) يعود أصل كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Craffiti) الإيطالية الأصل، وقد وردت في قاموس (Webster) عام 1983 بمعنى الخربشة أو الكتابة أو الرسم بعجلة وإهمال، أو نقوش ورسومات وُجدت على مجارة الآثار القديمة وجدران الأبنية العامة والخاصة وقطارات الأنفاق، ويُعرف الفن الكرافيتي بأنه عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة ويُشر

أما نبرة العبث والرفض، فربما بدأ إيقاعها أبرز وأوضح عند (فرانسيس بيكاييا) ذلك الفنان الساخر الموهوب، الذي برز موقفه الاستيتيكي المضاد في سخريته من الآلة التي يتميّز بها العصر الحديث، إذ يعارض الاختراعات الآلية الحادة باختراعات مضادة، قوامها مكائن في غاية الدقة والإتقان، ولكنها عابثة، وينظّم على هذا الغرار قصائد آلية (قصيدة الآلة) إن مكائن دوشامب وبيكاييا، هي كاريكاتير عاق، وباختراعات (بيكاييا) المضادة، يحاول أن ينشئ عالماً من العبث واللامعقول، ذلك أن الفن عنده ثقب في فراغ⁽²⁾، ولما كانت هذه الحركة الفنية، هي (حركة هدم وتدمير واستهزاء بكل القيم، حسب رأي كريستيان تزارا)، فقد اتجه الدادائيون بسبب ذلك إلى العبث، وأدت هذه الأفكار بالدادائيين إلى البحث عن مغزى جديد للجمال وقيمه في كل مجالات الحياة، ومنها الفن⁽³⁾.

وتحت طائل هذا العبث والهدم، زرع الدادائيون بذور الشك والمجابهة، فالدادائية لم تشرّع الجمالية كما حدث في السابق، بل حاولت أن تنسف كل شيء

بسرعة، أو أنه تعبير لغوي يتألف من شعارات وإشارات مُشخِطة تظهر بصيغة رسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين. نقلاً عن: المشهدين، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الحفامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003، ص 188.

(1) المصدر نفسه، ص 190 - 191.

(2) القرغولي، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006، ص 68.

(3) المصدر نفسه.

يُذكر بالقيم الموروثة ضمن سياق الجماليات، فقد أعلن الدادائيون عن أقصى حدود رفضهم لجميع القيم السائدة في الفن، وأخذوا في البحث عن نفايات وبقايا الأشياء المستهلكة، لكي يعملوا منها عملاً فنياً حديثاً⁽¹⁾، كما أن هذا الاتجاه الفني له مرجعيته، إذ يعود إلى طروحات (نيتشه) العدمية، والتي تنتشر في شتى أرجاء المعمورة، مثل النار في الهشيم، عاكسة حالة التمرد على كل ما هو منطقي⁽²⁾.

لقد كان الدادائيون فوضويين^(*)، وأحياناً مؤيدين للفلاشية، إذ تبنت الدادائية شعار (باكونين)^(**) القائل بأن التخريب هو خلق أيضاً كانوا ينفون هناك كي يقوّضوا البرجوازية التي عدّوها مسؤولة عن إضرار نار الحرب، وهم

(1) الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1998، ص110.

(2) محمد، عاد محمود حمادي: اللعب في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004، ص87.

(*) الفوضى (Anarchies): هي الخلل الذي ينشأ عن فقدان السلطة الموجهة، أو عن تقصيرها في القيام بوظائفها، أو عن تعارض الميول والرغبات، أو نقص التنظيم، وهي ضد النظام والترتيب. والفوضوي (Anarchist): هو المنسوب إلى الفوضى، أو من كان مذهبه كذلك. والفوضوية (Anarchism): نظرية سياسية تتبنى التعاون الطوعي بين الأفراد أو الجماعات، وبناء العلاقات الإنسانية على أساس الحرية الفردية، وترى أن الدولة هي العدد الأكبر للفرد، ويجب العمل على إلزائها. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي: المصدر السابق، ص168 - 169.

(**) ميشال باكونين (1814 - 1876): فيلسوف روسي ومن أبرز الفلاسفة الفوضويين، وكان يشدد على ضرورة هدم دائم متأت من صراع الأضداد.

مستعدون لاستخدام آية وسيلة ضمن الخيال المرعب، كعمل صور من النفايات أو إثارة مواضيع مُخزِة كالقناني أو المبال، والارتفاع بها إلى مستوى المواضيع الفنية المحترمة، إذ رسم (بيكاييا) مكائن سخيفة لا عمل لها سوى الاستهزاء بالعلم والقابلية، وقد تظهر بعض هذه الإشارات تافهة الآن، ولكن ذلك نسيان للمهمة التي كان يجب أن تنفذ، ألا وهي مهمة تدمير مبادئ الفن الاعتيادي من أجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً، كما في الشكلين (7، 8) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (359)⁽¹⁾.

ويمكن القول أن تأثير الدادا يتغلغل في معظم تيارات المعاصرة والحداثة وما بعد الحداثة، إذ تبدو لذلك وكأنها مجموعة تبشيرات عبثية، مثل الجسور التي هبأت للثورة والعصيان المزمّن على مفاهيم الجمال التقليدية، بما فيها الشك في وسائط لوحة الحامل، وعدم الاكتراث بمجدية فرز القبح عن الجمال، فصبوتها التي اشتعلت من أتون القتل وتدمير المدن، تتجه إلى إعادة دمج الحياة والتجربة المعاشة على مرارتها في المنتج الإبداعي، والابتداء في كل شيء من الصفر، وتدمير ذاكرة الفن التشكيلي تماماً، كما عرفها فنانونها بأنها إعادة تهديم القيم الجمالية التي نتجت عن التهديم الحربي⁽²⁾، وتُعدّ لوحة الفنان الفرنسي (مارسيل دوشامب) (امرأة عارية على السلم)، من أبرز وأشهر اللوحات، فهي تزخر بالتعبير عن الطاقة الحركية والزمن والفراغ ضمن التعبير التجريدي للحركة⁽³⁾، كما في الشكل (9) في ملحق الأشكال، ص (360)، وقد حظيت هذه اللوحة

(1) ريد، هيرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989، ص 70.

(2) www.fonon.net.

(3) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 22.

باهتمام كبير (كما حظيت به جميع المعروضات الأخرى)، لذلك فإنه عندما وصل نيويورك، بعد ستين، كان معروفاً جداً.

لقد ورثت الدادائية منذ البداية لغة (ماريتي) الدعائية، مدعية بكونها مقالة، وهذا يعني بالفعل محاولتها لرفع الثقل المميت عن كاهل التقاليد الاجتماعية والفنية القديمة، أكثر من كونها محاولة إيجابية لخلق أسلوب معين جديد من الفن⁽¹⁾.

والدادائية كانت مظهراً للفوضى الضاربة في تلك اللحظات الحرجة من تاريخ العالم، وشكلاً من أشكال الاستخفاف والازدراء بالمبادئ التقليدية، وبالثقافة النمطية.

كما كانت بمثابة رد فعل لمذهب التجريد الصارم تبنتها جماعة من أدباء وفناني أوروبا الذين تلبسهم العبث واللامبالاة، فأتجوا المهتمش، وتدفعهم روح العدمية والرغبة في سد الفراغ، ورسموا الأشكال التي لا تعني شيئاً.

ويمكن القول بأن الدادائية حركة متمردة على كل شيء في الحياة، لا منطق يحكمها ولا لغة تُقضي عن دوافعها، ولعلها كانت حركة من الفن للإنحياز على الفن، أو هي اللاشيء الذي يزعم أنه كل شيء⁽²⁾، فالدادا بقيت (طريقة في العيش) تعبر عن نفسها من خلال مواقفها الاجتماعية، وليس بالضرورة من

(1) ريد، هيربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 69 - 70.

(2) مصطفى، محمد عزت قصة الفن التشكيلي، ج 2، دار المعارف بمصر، 1964،

خلال المنجزات الفنية التي لا تفصل (بالنسبة لبعض البعض من الدادائيين
كما رسل دوشامب وبيكاييا) عن سجل حياة أصحابها، فالدادائي الحقيقي ليس
بالضرورة فناناً أو شاعراً، فهو أي إنسان يُعبّر عن نفسه بطريقة متعادلة في كل ما
يفعله، وقد تأخذ أفعاله أي شكل، شرط أن تبقى مجانية، أي إنسان
" يمكنه، بحسب تعبير هولسنبيك، أن يكون دادائياً... الرجل الذي يستعد لأن
يقوم برحلته السابقة حول العالم هو دادائي، والدادائي عليه أن يدرك تماماً أنه لا
يحق لنا أن نحمل أفكاراً إلا بشرط أن نعرف كيف نحوّلها إلى حياة...⁽¹⁾، ومن هنا
تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ الفن، وفي هذه المرحلة قلبت الأسس الكلاسيكية
راسماً على عقب، والمتعة التي باتت توفرها معظم أعمال التيارات الفنية
اللاحقة⁽²⁾.

لقد حملت الدادائية مشعل (بروميثيوس) لتُشعل الحرائق في كل مكان، فقد
كانت من أكثر الحركات الفنية انتقائية، وكانت تكره أن تلبس ثوباً واحداً، وتكره
أن تلبس الثوب أكثر من يوم واحد... كانت ضد كل حالة كانتها وتكونها، وضد
الفن، ثم ضد الفن المضاد.

ومن بين أنقاض وركام الصرح الدادائي المنهار، انبثقت حركة أخرى تولى
زعامتها الشاعر الدادائي (أندريه بریتون) ليُصبح وحده أكبر داعية للتجافي عن

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 162.

(2) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1985،
ص 193.

العقلانيات والمنطق والتنظيم⁽¹⁾، وإن كان التياران الحديثان، وهما التكعيب والتجريد، قد شددا على أن الجمال في الفن يمكنه أن يأتي فقط عن طريق الألوان والخطوط والتوازن التقني، ومن ثم اكتراث للموضوع، فمع (مارسيل دوشامب) بدأت إدارة الظاهر للجمال، وظهرت الدعوة للعمل من أجل ألفان، فقد تابع (دوشامب) محاربه للجمال الفني المعروف، وذلك عن طريق افتتاح تيار جديد يقضي بتناول بعض قمم الأعمال الفنية المعروفة وتشويهها، إذ اعتمد على التحليل الفرويدي عندما أعاد رسم (الموناليزا) مضيفاً إليها شاربين ولحية، والذي يقول إن (الموناليزا) كانت رجلاً، لأن إلقاء نظرة متأمله على لوحة (دوشامب) هذه أمر يطرح عدة أسئلة حول الذوق والجمال، ولكنه لا يابه لأسئلة كهذه ولا يجيب عنها، وبما أنه يعتمد التحليل الفرويدي، إذن هو (يفكر) ويلجأ إلى فكر الآخرين لاستخدامه كعنصر رئيسي في الإنتاج الفني⁽²⁾.

لقد راح الدادائيون يبحثون عن معادلات جديدة للعالم: النظام = اللانظام، الذات = اللاذات، الإيجاب = السلب، انبثاق كلّي للفن المطلق، الحكم المطلق والخالص للفوضى على النطاق الكوني، ومادام الأمر كذلك، فالصدفة هي سيدة الموقف، وربما كان حديث العلماء الفيزيائيين عن المسيرة العشوائية للإلكترونات حول نواة الذرة، جرعة مقوية دعمت موقف الدادائيين في هذا، ومن ثم فإن العالم في عرف بعضهم (دوشامب) ليس سوى (صدفة معلبة)، وراحت العدمية الجديدة تُفسر العفوية التاريخية (التي تحكمها قوانين الضرورة واللاضرورة على نحو دياكتيكي) - ربما انبهار بـ (فرويد) - على أنها حالة

(3) www.fonon.net.

(2) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص 193.

اللاوعي التي يمارسها العقل البشري، وهكذا وجد الدادائيون في الصدفة، ومن ثم اللاوعي أو العقل الباطن، قانوناً أساسياً للحياة. إن قانون الصدفة الذي يتحكم بكل القوانين الأخرى والذي لا يسر له غور، كالأعماق التي تتبع منها كل أوجه الحياة، لا يمكن إدراكه إلا بالاستسلام التام لللاوعي... وستكون الصدفة، من ثم هي الموقف الواعي لكل الأمور، لا وجود لشيء اسمه الصدفة. قد يحصل أن يتغلق باب، لكن هذا لا يتم بعامل الصدفة، إنه تجربة واعية من قبل الباب، ومن هذه الزاوية انطلق الدادائيون في موقعهم من الفن، فالحياة عبارة عن مزيج عفوي وغير منتظم من أصوات واللوان وإيقاعات (روحية)⁽¹⁾. ويمكن القول أن القرن العشرين قد ورث صراعات الحداثة والتقاليد وانتصارات وهزائم كل الثورات الفنية التي تمخض عنها القرن التاسع عشر في الفنون، وقد كان للمتغيرات والتحويلات وعوامل القلق والاضطراب والتجديد الدائم فعلها السريع والمتلاحق في مسألة تبدل القيم الجمالية اللانهائي، الذي أدى بدوره إلى التوسع الأفقي والعمودي في الخارطة الفنية الحداثية في القرن العشرين، وعليه فإن كل المحاولات والتجارب الفنية التي تمخض عنها القرن العشرين من اتجاهات لصياغة جديدة للواقع من تكعيبية^(*) ودادائية وتعبيرية^(**) ومستقبلية...

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 63 - 64.

(*) التكعيبية: حركة فنية يعرض فيها الفنان التكعبي أشكاله على نحو من النظام، تتجلى به صفتها البنائية، ويرز بتلك الصفة تحركاتها في الفراغ، وهذا ما عُرف باسم (البعد الرابع)، إذ أن التكعيبيين يعالجون الأشكال بالتركيز على صفاتها البنائية، وليس مجرد استجابة لدوافع الحس المتقلب، ويتناولون بالتصوير الأشياء الموضوعية في واقعية ملحوظة، على أنهم لا يلبثون حتى يترجمون عن تلك الأشياء في مكعبات، ويؤلفون بينها في بناء جديد يقربها في مجموعها من أشكالها الأصلية، ثم يطوروا أساليب الأداء

وغيرها، إذ حاولت تلك الاتجاهات التحرر الفني وتحطّي المفاهيم القديمة والثابتة وتجاوزها، فقد أسهم التكيّف الحاصل في القرن العشرين بمجمل عمليات التفكير القيمي وإعادة البناء المتغيّر العابر في التيارات الفنية⁽¹⁾.

أن الحدّات قد انبثت على أسس عديدة وهامة، منها التأكيد على أن الفن أخضع في بعض الأحيان للمفاهيم الرياضية، القبح الذي يصلح لأن يكون موضوعاً جميلاً في الفن، وقد يكتسب صبغة استيطيقية واضحة، وبذلك يكون جمالاً ناقصاً، كما أن الإحاطة بمفاهيم الرسم الكلاسيكي^(*) أتاح للمخيّلة أن

بتحويل تلك المكعبات إلى سطوح مستوية يتداخل بعضها مع بعض، كما تلعب الظلال في تحريكها إلى شئ الاتجاهات دوراً هاماً.. مصطفى، عمدة عزت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص 89 - 91.

(*) التعبير: حركة منظمة قام بها مجموعة من الفنانين في فرنسا، أطلقوا على أنفسهم لفظ (الوحوشيون) بعد أن بهرتهم أعمال مدرسة ما بعد التأثيرية، ولمسوا في أعمال (سيزان، فان كوخ، كوكان، سواره) مدى حرية الفنان في التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته ووضوح طابعه واسلوبه الخاص، فأخذوا يتأدون بالحرية المطلقة والبعد التام عن المحاكاة في آية صورة من صورها، حتى تُتاح الفرصة أمام الفنان للتعبير الحر الذي لا يعرف قيداً أو شرطاً، إذ تميز المدرسة التعبيرية ببساطة الاسلوب وتلقائيته، إلى الدرجة التي أصبحت فيها طريقة الأداء تتشابه مع طريقة الأداء عند الفنان... حمدي، خميس: التذوق الفني ودور الفنان والمستمع، المصدر السابق، ص 61.

(1) —: من التأثيرية إلى الحدّات، قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو، القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين، متحف محمد خليل، القاهرة، ب ت، ص 33.

(*) إن اصطلاح كلمة كلاسيك (Classic) بمعناها الدقيق إنّها أطلقت على الفن الإغريقي الذي ظهر في القرن الخامس ق. م، كما تُطلق كذلك، بوجه عام، على كل من الفن الإغريقي والروماني، إذ أصبحت كلمة الكلاسيكية تُطلق مجازاً على جميع فنون النحت

تبتكر مجالات حديثة تجريدية للتعبير، إذ نجد أن الحداثة تتخلى عن التقليد والمعايير الثابتة وتمرد عليها، كما نجد أنها تؤكد على العقل والمنطق^(**)، وهذا ما يتعارض مع فن ما بعد الحداثة.. لقد ازدهرت الدادائية الحداثوية في أوروبا، عدة سنوات، ازدهاراً عظيماً، بوصفها حركة فنية وأدبية، وكان نجاحها الهائل يعود إلى عاملين أساسيين:

الأول: إن طبيعتها المتمردة على العقل، المناقضة للمنطق (إذ زعمت أنها فن للإنجاز على الفن)، قد تمشتت مع ما ساد العالم، في أعقاب الحرب العالمية، من شعور بتبدد الأحلام وخيبة الآمال.

والثاني: إن مظاهراتها الجنونية، من معارض عجيبة وحفلات رقص شاذة غريبة وأمسيات لتلاوة قصائد من الشعر الحافل بألوان البلاهة المصطنعة، فقد كان كل ذلك، وجدت فيه الصحف مادة غزيرة لتسليّة قرائها الذين كانوا في أشد الحاجة، من سنوات عدة، إلى ما يفرّج عن همومهم

والتصوير التي تطابق الطبيعة، وذلك لفصلها عن الاتجاهات الفنية المتعلقة بالمذاهب المعاصرة. حسن، حسن محمد: الأصول الجمالية للفن الحديث، المصدر السابق، ص194.

(**) العقل، المنطق (Logos) (كلمة الله): كلمة يونانية تجمع في مفهوم واحد المبدأ العقلاني الداخلي للنصوص اللغوية والمبدأ العقلاني الداخلي للبشر، والمبدأ العقلاني للكون الطبيعي، مما يلقي الضوء عليها جميعاً، إذ تجمع كلمة (Logos) كل هذه المعاني مع معنى آخر هو (القانون)، فالمنطق، بصوفه مبدأ عقلانياً داخلياً يسود ويُسيطر على الأشياء المادية الخارجية. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مكتبة لبنان، 1996، ص51.

ومآسيهم ويبعث شيئاً من البهجة والطرب في نفوسهم⁽¹⁾. يقول (كريستيان تزارا) أن هذه الحركة "حركة هدم تهزأ من كل القيم المقبولة، مثل الوطن والدين والأخلاق والشرف، إنها انفجار اليأس عند الفنان الذي يشعر أن الهوة تكبر باستمرار بينه وبين المجتمع وزمانه، ففي قلب الحداثة الناشئة، عملت الدادائية على تحطيم قدسية العمل الفني، فلم يعد للوحة أي قيمة تُذكر بالنسبة للدادائيين، أو من الممكن عرض أي شيء جاهز وتقديمه كعمل فني⁽²⁾."

ويُعدّ (دوشامب) مُبتكر (الأشياء الجاهزة)، وهي أشياء آلية جاهزة تنقلب إلى أشكال جديدة، وتعطي مدلولاً فنياً جديداً، كأن يستعين بصورة فوتوغرافية ويُضيف عليها بعض الرسوم، أو كأن يرسم مسحقة الشوكولاتة، وهي مجموعة من الاسطوانات المتعاكسة المتصالية بشكل في يجعلها أقرب للتركيب التكميبي، كما في الشكل (10) الموضح في ملحق الأشكال، ص (360)⁽³⁾.

ولربما كانت الأشياء الجاهزة هذه محاولة لموضعة مطلقة لعملية (الكولاج) التي جاء بها التكميبيون، بيد أنه كانت المواد اللافتية أو الأشياء المهملة (كالطابع المستعملة، قصاصات الورق والصحف، ورق الإعلان، وقطع القماش والجلد والريش، العيدان، والأسلاك... الخ) تكتسب صفة فنية بإدخالها في اللوحة

(1) نيوماير، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص 184.

(2) إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974، ص 182.

(3) يهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم)، ط1، المجلد الثاني، دار الرائد اللبناني، 1982، ص 309.

التكعيبية على نحو تركيبي، كما في الشكل (11) الموضح في ملحق الأشكال، ص(361)، أي بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة الفنية، فإن جدار المعرض أو المتحف لا يكفي لإضفاء مثل هذه الصفة الفنية على الأشياء الجاهزة، وإلاّ بات من الممكن أن يكون فنّاناً بمجرد أن يضع شيئاً ما في معرض، وعندما سُئل (دوشامب) عن أشياءه الجاهزة، قال: إنك لا تستطيع أن تطلق العنان لذوقك في الاختيار، فالذوق هو عدو بالنسبة له، ففي لوحة (وجه فتاة)، نجده حشداً من الأشياء الصغيرة كالأسنان والزراير... الخ، كما في الشكل (12)⁽¹⁾ الموضح في ملحق الأشكال ص(361)

أما الرسام والنحات (هانز آرب)، فقد استوحى الصدفة في معظم أعماله الفنية، فقد كان يُؤثر قص الورق الملون وجمعه على نحو اعتباطي، ليلصقه على جنتفاصة اللوحة، كما ابتكر (آرب) عملية (الأوراق المدعوكَة)^(*)، و(الأوراق المُمزقة)⁽²⁾، ونتيجة لهذه الحركة، فقد بدأ الفنانون يتجهون إلى جمع النفايات الملقاة

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص56.

(*) إن هذه العملية تشبه عملية الحك (Frottage)، إذ جُرِبَت على النقود المعدنية (تظليل الورقة الموضوعة فوق القطعة المعدنية بالقلم الرصاص)، وتستعمل هذه الطريقة، في الغالب، كجزء من عملية اللصق، ويقول (بول إيلوار) في أرنست: في كل الأوراق التي لصقها ببعضها البعض وفي كل المواد التي تدولتها يدها، وفي كل اللوحات التي رسمها، فقد مارس الرسام إرادته في الخلط بين الأشكال والأحداث والعواطف. المصدر نفسه، ص98.

(2) المصدر نفسه.

في الشوارع، أو في صناديق القمامة، مثل قصاصات الجرائد أو قطع الأقمشة البالية أو علب الصفيح المهشمة، ويعذونها الفن الذي ينبغي أن يسود.. وبديهي أن حركة كهذه لم تسفر عن أعمال فنية بالمعنى المعروف، بقدر ما أسهمت مستقبلاً في إطلاق عنان الحرية أمام الفنان، وإيجاد ما يسمى بفن القصاصات المركبة^(*) (1).

وعلى هذا النحو يسقط كل شيء: العقل، المنطق، وكل النواميس البشرية، وإن الحياة ليست سوى نكتة مريرة، كما يقول (دوشامب): الفن لمن؟ للبرجوازيين؟ إنهم ليسوا سوى (حقائب قش متفخخة). للجماهير؟ إنهم الآخرون ليسوا سوى (قطع من الثيران)⁽²⁾!

أن الموقف الوحيد الذي يسع العدمي أن يقفه من الوجود، هو العبث، ولهذا فإن الدادائية كانت تؤكد نفسها عن طريق العبث، إنها سخرية بالفن، بالفلسفة، بالأخلاق، بالاستيطيقية، بالعقائد، بالنظام القائم، بالمنطق الذي يتحكم في كل الأفعال...، وهي بذلك تعدّ مؤثرة بشكل فعال وكبير في فن ما بعد الحداثة التي تتميز بـ(العبث، العدمية، الهدم، الفوضى...)، والدادائية، هي غاية حالة فكرية لدى أشخاص يشعرون إزاء دمار العالم والبشر، فما عادوا يؤمنون بأي

(*) فن يقوم على تنظيم بعض قصاصات الجرائد أو الأقمشة القديمة أو الأسلاك الرفيعة أو الرقائق المعدنية أو غير ذلك من نفايات وخامات لا قيمة لها.

(1) خيس، حمدي: التذوق الفني ودور الفنان والمستمع، المصدر السابق، ص 64.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 43.

شيء ثابت ولا دائم، إذ كانوا يحيون القلق والخلل في التوازن لفترة بعد الحرب، فكانت حركتهم هذه بحثاً عن غط للحياة، ولم تكن كتاباتهم وحدها دأداً، بل حياتهم أيضاً^(١).

إن الدادا في الحقيقة لا تشكّل اتجاهاً فنياً محدداً أو أسلوباً فنياً جديداً، فإن غايتها التعبير عن جماعتها^(٢) من الواقع السياسي والاجتماعي والقيم التقليدية الموروثة في مختلف المجالات، ثقافة كانت أم أخلاقية، وهما الأساس ينعصر في طرح مسألة القيم المثلثة لهذه الصورة البرجوازية للعالم، وفي السعي لتفجير الأطر الضيقة للمفاهيم السائدة، لذلك فإن (بدايات الدادا)، يقول (تزارا)، لم تكن بدايات الفن، بل (العرف) من نتائج الحرب الأولى التي كرسّت إفلاس عقلانية القرن التاسع عشر والثقافة البرجوازية المرتبطة بها، أي أن الدادا قد حاكت أسطورتها بنفسها، عندما حددت أهدافها، وعدت نفسها حركة هدم وتدمير، سواء على الصعيد الاجتماعي والأخلاقي، أو على صعيد الأدب والفن، معبرة من خلال هذا الموقف الرافض، عن رغبتها لقلب المجتمع البرجوازي الحديث، عن احتجاجها ضد (قصر نظر المجتمع) الذي شهرت ضده سلاح العبثية المطلقة، وتكررت لكل القيم المعبرة حتى ذلك الوقت مقدسة لا تمس، وهزأت من الوطن والدين، ونزعت القناع عن كل القيم التي رُفعت إلى

(١) دوبليسيس، أيفون: السورالية، ت: هنري زغيب، ط١، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983، ص 14.

(٢) مجموعة من الفنانين قصدوا سويسرا من جهات أدبية مختلفة، من رومانيا (تزارا) ومارسيل جانكو، فرنسا (آرب)، ألمانيا (هيوغو، هانس رشر، ريتشارد هولسنيك).

مصاف الأصنام⁽¹⁾. ويمكن عدّها فوضوية، ولكنها لا تخلو من مسحة ثورية، ودعوة لتزع الهالة عن الايقونية في الفن، وجعله شيئاً معاشاً يمارسه الجميع، وتحريره من طابعه السلعي (تلتقي بهذا مع الفن الاشتراكي، المتاحف والمسارح ودور الأوبرا...)، والخروج به إلى الشارع، كما أنها مثل المستقبلية، سعت إلى رفع الحدود بين الفنون وتخطي طبيعتها النوعية في الأدب، ومحاولة لتجاوز الكلمة، وأحياناً إلغاءها، في الموسيقى تجاوز النوتة وإدخال الضوضاء والأصوات اللاموسيقية، وفي الأعمال التشكيلية تجاوز (الجنفاصة) وعناصر النحت المتمثلة بالرخام والخشب والجبس⁽²⁾.

لقد انتشرت الدادا في زيورخ، إذ كانت زيورخ مسرحاً لنشاطات جماعية، امتزجت فيها كل أنماط التعبير، بيد أن حركات مماثلة، ستظهر خاصة بعد توقّف الحرب، في مدن أوروبية عديدة، بعد أن انتقلت الدادا نتيجة للظروف المستجدة، إلى برلين وكولونيا في ألمانيا، وأمستردام في هولندا، وبال في سويسرا، وبرشلونة في إسبانيا، كما وصلت قبل ذلك إلى أمريكا مع (بيكابيا) و(مارسيل دوشامب)، ففي فرنسا أصبحت باريس بدورها مسرحاً هاماً لنشاطات الدادا، إذ وصل (كريستيان تزارا) إلى العاصمة الفرنسية عام 1920، والذي استقبل استقبالاً حافلاً من قبل جماعة (الأدب)^(*)، بيد أن باريس كانت مهية قبل العماد الرسمي للدادائية سنة 1916، لتبني الحركة الجديدة بفضل نشاط بعض الفنانين

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 159.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 7 - 8.

(*) جماعة الأدب (أندريه بريتون، لويس أراغون، فيليب سوبو).

أمثال (دوشامب وبيكاليا) اللذين ساهما في إنزال الفنان عن منصبته⁽¹⁾، إذ عقد الدادائيون فيما بينهم اتفاقاً ضد (القيم الفاسدة) التي تعطل الحرية، حسب رأيهم، فلقد مضى عهد تصوير الأشياء ذاتها، حسب قول (دوشامب)، فمن يستطيع أن يصور المضحخة أفضل من صورة المضحخة ذاتها، أما الجمال عندهم فيبدو عفواً بلا تكلف، فلقد كان الدادائيون من الراقضين المشاكسين، إذ كانوا يناهضون أي شيء على خط مستقيم، وحتى لو كان هذا الشيء هو الفنان ذاته، إنه يعاكس ذاته لكي يُعيد تركيبها كما يريد هو⁽²⁾.

إن الدادائيين اختاروا كلمة (دادا) شعاراً أريد له أن يجرد روح الحركة وجوهرها، وعن اختيار هذه الكلمة، يقول (كريستيان تزارا) إن الكلمة ولدت دون أن يعرف أحد كيف كان ذلك، وكفي القول أن هذه اللفظة تمثل أول لعنة تردد على لسان الطفل الرضيع⁽³⁾.

ومع أن الحكم على أهمية الدادائية بالإشارة فقط إلى إنجازاتها الفنية، ليس من الصواب في شيء، مع ذلك هناك حقيقة تبدو غير معقولة ظاهرياً، وهي أن الأقطار الناطقة باللغة الألمانية، وكذلك باريس، تلك المدينة التي تكون لدادائيتها حيزاً خاصاً، إذ تبين أن التنكر للفن قد برهن على كونه حافزاً له، إذ ليس من السهولة تشخيص أصول الدادائية عبر نتائجها، ذلك لأن همّ الدادائيين كان منصباً على إيجاد مفهوم جديد لكلمة فنان، أكثر مما كان منصباً على الإنيان بأسلوب جديد⁽⁴⁾.

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 166.

(2) بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة، المصدر السابق، ص 307.

(3) التكريفي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 320.

(4) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 290.

إذن كانت عوامل الانحلال تسري في المجتمع الفرنسي^(*) منذ انتهاء الحرب العالمية الأولى، ومع هذه العوامل التي تمثلت في الميادين السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية، وكانت الحياة الفكرية تُشيع النزعات الفردية^(**)، وتدعو إلى التحلل من القيم والتقاليد، فإذا كان الأدب في آية أمة مرآة تنعكس عليها سمات الحياة في هذه الأمة، فهو كذلك عامل فعال في خلق هذه السمات، في الوقت ذاته. هكذا جاء الأدب الفرنسي في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وامتدت إلى الحرب العالمية الثانية، صورة صادقة للحياة الفرنسية، وعاملاً على انحلال هذه الحياة في الوقت ذاته، وآية ذلك أن أبطال (أندريه جيد وجان

(*) لم تكن الأحوال الاجتماعية أو النفسية بأحسن الأحوال، كان العائدون من الحرب في شوق إلى الحياة البيتية السهلة التي حرموا منها طيلة أربع سنوات، إذ كانت الحرب قد أكلت من أعمارهم سنوات من التعب والقلق والألم، فكانت عودتهم هي عودة المجهد الذي أصابه الإعياء والملل، ومع هذا تفشى الكسل والإهمال، وانتشر بين الناس إحساس بكرهية الدين، أدى إلى انحلال الأسرة التي تعيش في المدينة. حبيب الشاروني: بين برجسون وصارتر أزمة الحرية، دار المعارف، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1963، ص50.

(**) الفردية، الفردانية:

- أ. نزعة تجعل من الفرد مقياساً للعديد من القيم الكونية.
- ب. ترمي الفردانية إلى تفسير الظواهر في الأدب، على ضوء مكونات الفرد.
- والفردانية: مفهوم لساني يُسهم في إدماج الأسلوب الفردي في النظرية، ويرى (فاليزش) الفردانية بأنها عبارة عن مجموع العادات اللسانية لفرد ما في لحظة ما. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص160.

كوكتو) كانوا متحللين من القيم، لا يؤمنون بغير حريتهم وأهوائهم^(*). وقد كان أدب (جيد) ينصب على البحث عن قيم جديدة، ويتسم بالحيرة والارتباك، ولكنه كان ينهى دائماً إلى اعتبار الفرد القيمة الوحيدة المطلقة⁽¹⁾، ويمكن القول أن أدب (جيد) يرفض الأخلاق التقليدية، ويعود بالإنسان إلى فرديته السائدة آنذاك في عصره، ومن هنا كان الإحساس بالعبث أو انتفاء المعنى (L'absurdite) عند (جيد)، فإن هذه الذات هي طبيعتها الناقصة، أو هي وجودنا الناقص الذي ندرك نقصه، والذي لا ينبغي، مع ذلك، أن نتجاوزه إلى ما هو أعلى منه - إلى الإنسان الأعلى مثلاً، كما هو الأمر عند نيتشه - فإن ما نتجاوزه، هو بعد كل شيء، جزء من النفس، وعلى هذا النحو فالتجاوز هو إفناء لا فائدة منه، وإنما ينبغي أن نعي هذا النقص، وأن نعرف به، فنُضفي عليه، بهذا الاعتراف، وجوداً شرعياً، ولكن دون أن نجعل من هذا الوجود الناقص مثلاً نهدف إليه، وإذن فلا يبقى أمامنا إلا أن نلجأ إلى الحرية - حرية الذات - وأن نترك وجودنا الناقص يمارس حريته المطلقة، ليخلق نفسه ابتداءً من الفكر الحر المتحرر من كل قيمة تقليدية⁽²⁾.

لقد بدأت الثورة على تقاليد الجمال وتصوراته الكلاسيكية تسري منذ

(*) كان راديكيه بطل (كوكتو) لا يؤمن إلا بحريته ونزواته، وكذلك كان لانكاديو

(Lafcadio) بطل (جيد) نموذجاً للإنسان المتحرر من كل قيمة، والذي يؤمن بحريته.

(1) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، المصدر السابق، ص 50 - 51.

(2) المصدر نفسه، ص 51.

القرن التاسع عشر، وتفتت عبارة القبح منذ ذلك التاريخ، بل غلبت في الأدب والتصوير والنحت، حتى أصبح وصف النقص بالجسماني والروحي وتصوير جوانب من التشويه، من سمات الفن الحديث، إذ فتح القبح للفنان الحديث آفاقاً واسعة للتعبير عن قيم استيطيقية جديدة، وامتلات المعارض بصور هي أقرب إلى رسوم البدائين والأطفال، إذ إن القبح تمثل في مضمون الأدب والقصة بوجه خاص في تصوير كل أنواع الانحراف⁽¹⁾. ويمكن القول إن أقوى دعم وجدته جماعة الدادائيين جاء من جانب الفرنسيين، ومن جانب شخصيات ثقافية مقيمة في فرنسا، فلقد أيدها (أبولنير) ومجموعة من الأدباء الشباب، منهم (لويس أراغون، فيليب سوبو، أندريه بريتون، بيير ريفيردي...)⁽²⁾، ولقد تعرّف الباريسيون على حركة الدادا بفضل المجلات مثل (Sic) لألبر بيرروت، و(شمال - جنوب) لبير ريفيردي، والتي نشرت بعض كتابات (تزارا) مُمهّدة بذلك لشعر جديد يؤكّد احتقاره للمقاييس وقوانين التقنية الحقيقية، والتصحيحات اللغوية، ويرفد الشعر الجديد بكنز من الغنائية، إذ بلغت الدادا في الفترة 1920 - 1921 ذروتها، ومن ثم انحسارها السريع، كما شهدت باريس تظاهرات دادائية تُعدّ الأكثر أهمية في تاريخ هذه الحركة، وهي التظاهرات التي ستجد امتداداً لها في ما سُمّي بـ(الحدوثية Happening)⁽³⁾، فلقد كانت الدادائية نزعة ثورية تتداعى فيها الأفكار في نظام لا عقلاني، غير خاضعة لمنطق ما وهذه النزعات الفوضوية كانت متوقّعة الحدوث، لأن الفنان أراد أن يحتج على

(1) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ب، ص 85.

(2) التكريتي، جميل نصف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 319.

(3) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 166.

الفوضى والخراب، فكان هذا الفن هو الممهد الأول لولادة فن ما بعد الحداثة الذي امتاز بغرابته⁽¹⁾، إذ بدأ جمهور الدادا يتحول عن الدادائية لما أثارته من فضائح وما اتسمت به من فوضوية أفقدتها، بالتالي، الشرعية التي كانت قد وجدتتها بالجمهور، وفي صلاتها المباشرة به، وهنا حصلت القطيعة بين العنف الفوضوي ومثليه (تزارا، بيكاييا...)، وبين الجماعة التي ستضع أسس السريالية. وتأخذ من الدادا فقط ما يتلاءم مع مفاهيمها الجديدة، لكن الدادا، في باريس، لن تقدم شيئاً جديداً على صعيد الفن التشكيلي، مكنتيةً بتسجيل المكتشفات السابقة، لاسيما وأن (بيكاييا) بقي الممثل الوحيد للحركة، بعد ذهاب (دوشامب) إلى أمريكا⁽²⁾.

لقد أكد الدادائيون مراراً أن الذي يثير اهتمامهم ليس الجانب الجمالي (الاستيطقي) من نشاطهم، بل الجانب الاجتماعي، وعندما أدخلوا، في نشاطاتهم، مواد وأدوات مما يُستعمل في الحياة اليومية، فقد ظنوا أنهم يلغون جوهر الفن، متجاهلين بذلك القوانين الجمالية بالاقتراب بالفن من الحياة⁽³⁾.

ونستطيع القول إن الأدب في الفترة ما بين الحربين، وكما يتمثل عند (جيد)، كان في الوقت ذاته فتناً يهدف إلى خلق الجمال، وبجشاً ميتافيزيقياً^(*)، أو

(1) الخفاجي، موهب عبد الحميد: سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003، ص 74.

(2) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 166.

(3) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 321.

(*) الميتافيزيقية: أحد أقسام الفلسفة، اختلف مدلولها باختلاف العصور، ومن هذه المدلولات:

على الأقل بحثاً سيكولوجياً يستهدف الكشف عن أسرار الذات آياً كانت، وتأكيد هذه الذات في أدق خوالجها، وبعد أن تتحلل من جميع القيم، وهذا ما يُسمى في الأدب بمحركة الرفض الكلّسي (Dadaisme)، إذ إن البحث السيكولوجي قد امتد للكشف عن حياة اللاشعور، فأدى ذلك إلى بزوغ نجم الحركة السريالية (Surrealism) والتي تمثلت بصفة خاصة ببيانات (أندريه بريتون) التي أكدت على تحرير الإنسان من التفكير العقلي، ومن وضعه الاجتماعي، لتسلّمه إلى الدوافع اللاشعورية في حريتها التامة⁽¹⁾.

لقد كان برنامج تيار الدادائية واسعاً جداً، ويفتقر كثيراً إلى التحديد، نستطيع أن نحكم عليه بذلك من التحاق شخصيات أدبية وفنية بهذه الحركة، بعيدين كل البعد عن أي نوع من أنواع الاحتجاج ضد الامبريالية، ومن هؤلاء: الفنان الشكلاوني (بيكاييا) المعروف بعاداته المقلدة لمن هو أعلى منه مرتبة اجتماعية، و(ماريتي) الرجعي، الذي أسس يوماً ما النزعة المستقبلية⁽²⁾، وبهذه

1. عند (أرسطو والمدرسين): هو علم المبادئ العامة والعلل العامة،
2. عند (ديكارت): معرفة الله والنفس،
3. عند (كانت): مجموعة من المعارف التي تتجاوز نطاق التجربة، وتستمد من العقل وحده،
4. عند (برجسون): معرفة مطلقة نحصل عليها بالحدس المباشر. ينظر: شولتز، أوفي: كانت، ت: اسعد رؤوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975، ص112.

(1) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، المصدر السابق، ص52.

(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص320.

الحركات الأدبية التي تتمرّد على الأخلاق والتقاليد، انفتح المجال أمام النزعات الفردية والاتجاهات الفوضوية، ولم تعد ثمة قيمة غير الحرية الفارغة العابثة والمجانية الخالصة، وهذه النزعات ترمي إلى تعرية الإنسان من القيم والتقاليد، وحرمانه من أي معونة يمكن أن يتلقاها من النظريات المصنوعة الجاهزة، التي ترمي إلى ترك الإنسان لذاته⁽¹⁾.

أن للعدمية فاعليتها في العملية الفنية، وقد ألقت بظلالها على فكر وتيارات ما بعد الحداثة، إذ كانت مرجعاً بنائياً وفكرياً، ومثلت هاجساً مُتفرداً لتحطيم أواصر المعرفة الفنية للحداثة التي احتكمت إلى العقل، لنجد من خلال ذلك مقاربات جديدة دفعت بطروحات وخطابات ما بعد الحداثة إلى أن تستحدث أطراً معرفية ومفاهيمية، لتكون أكثر انفتاحاً في التعامل مع دافع الثقافات الجديدة، معتمداً في ذلك على تحطيم وتفكيك أسسها من خلال التوصل إلى عملية تناقض مفاهيمي وفكري بين الدادائية، والدادائية الجديدة مثلاً^(*).

لقد تراوح النقد الغربي في تقويمه للحركة الدادائية بين تصوير التمرّد

(1) الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر أزمة الحرية، المصدر السابق، ص 52.

(*) الدادائية الجديدة (Pop Art): حركة ظهرت في إنكلترا وأمريكا خلال الخمسينيات من القرن العشرين، وكان فنانونها يركزون اهتمامهم على الصور الاعتيادية للثقافة الشعبية، مثل لوحات الإعلانات ومواضيع الفكاهة والمجلات الطباعية ومُنتجات الأسواق، إذ أن هذه الحركة تهدف إلى تعزيز هذه الثقافة ونشرها عبر وسائل الإعلام، ومن فنانها (ريتشارد هاملتون) و (أندي وارهول) للمزيد ينظر:

Art Movement and Periods by:
www.artcyclopedia.com, and www.artlex.com.

الدادائي على أنه ثورة حقيقية، وتصويره، على العكس من ذلك، على أنه مضاد للثورة، متجاهلين بذلك كل عناصر الاحتجاج الاجتماعي التي تضمنتها الدادائية، ولقد بلغ التفسير الثاني ذروته في بحث (هانس كريتلر) نحو سيكولوجية الدادائية (1957)، فقد استغل عدداً من النقاط التي تلتقي بين الأفكار الدادائية والمذهب الفرويدي، فاخترل الدادائية إلى مجرد نكوص نفسي إلى مرحلة الطفولة أو إلى أنماط السلوك البدائية، إذ فسّر (كريتلر) الدادائية بوصفها دفاعاً ذاتياً بهدف حماية النفس من الفعل الذي يقود إلى القنوط التام... إن القوضى غير المعقولة في لوحات وقصائد الدادائيين لم تكن مجرد انعكاس لهذا القنوط، بل كانت، إلى جانب ذلك، الخطوة الأولى باتجاه تذليله⁽¹⁾.. وعلى هذا النحو، يتمسك (كريتلر) بتصريح (هوغوبال)^(*)، الذي يقتفي أثر (فرويد)، وهذا التصريح الذي يقول إن (النزعة الطفولية) عند الدادائيين تتأخم (الطفالة Infantilism) الاحتفاظ بخصائص الطفولة الجسمانية أو العقلية أو العاطفية إلى ما بعد سن البلوغ - المورد، والجنون، والبارانويا Paranoia (جنون الاضطهاد أو العظمة أو الارتباب - المورد)، وتأتي من الاعتقاد بالذكريات الأولية Pre-

(1) التكريفي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 326.

(*) هوغوبال: فيلسوف وروائي وشاعر وصحفي وصوفي، وهو ينتمي إلى بلد المفكرين والموسيقين الكبار (ألمانيا) جاء إلى سويسرا، عند نشوء الحرب العالمية الأولى مع صديقه (إيمي هينغز) التي تُجيد الغناء وإلقاء الشعر، وهوغوبال (صعلوك مثقف)، ساهم في إقامة أول ملتقى بمجمع الصعاليك ألا وهو (كابريه فولتير) للمزيد ينظر: www.fonon.net.

recoirection حول الحياة البدائية التي غلّفها النسيان، هذه الذكريات التي تتحرر في الفن على شكل حماسة جارفة، أما في دار المجانين، فعلى شكل مرضي، وإذا كان (كريتلر) قد ربط الدادائية بالفرويدية، فإن فنناً مثل (هانس ريختر) قد رأى فيها سلفاً للفن التجريدي، أما (هولسنبيك) فقد رأى فيها الأساس الذي استندت إليه الوجودية^{(1)(*)}، وبما أن الدادائية سخرت من العلم والتطور الصناعي، فإن هذا ظهر فيما بعد في فن البوب آرت (الفن الشعبي) بشكل واضح، كما ظهر في الفن الجاهز والحد الأدنى، إذ كانت الأنشطة الدادائية تركز على الحيرة الشديدة والذهول عن طريق جعل الأعمال الفنية محور الفضائح، إذ كان هدفها الأساسي هو إثارة حفيظة الجمهور⁽²⁾.

(**) الوجودية: تيار لاعقلاني في الفلسفة الحديثة، حاول أن يخلق نظرية جديدة للعالم، أشهر فلاسفة هذا التيار (مارسيل ياسبرز، هيدجر، سارتر، ألبر كامو)، إذ إنها فلسفة ترفض القيم، وتحاول أن تقيد من حرية الفرد نوعاً ما (عند بعض أتباعها) حتى لا تكون حريته مدمرة أشبه بالفوضى لا بالتنظيم الذي يفيد الفرد، إذ أن الوجودية فلسفة هذا التناقض، إنها نتاج سنوات الحرب التي دمرت الشباب، والذين عادوا يائسين غير مؤمنين بأية قيمة سابقة، لأن القيم السابقة أوصلتهم إلى ما هم عليه. للمزيد ينظر: مجاهد عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، 1977، ص 10.

(1) التكريفي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 327.

(2) بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوي، م: جابر عصفور، ط 1، منشورات المجمع الثقافي، أبو جني، 1995، ص 86.

أن الدادائية استخدمت المواد الهامشية^(*)، وحاولت الإيمان بقوة الذات على الإبداع والخلق، من خلال عدميتها، فلقد اجتاحت الفوضى والعدم^(**) والعبث، بضرب سلطة الأحكام الجمالية والقيم والأخلاق، فضلاً عن الهجوم على كل البنى الجمالية، تماماً كما فعلت فنون ما بعد الحداثة، إذ يمكن عدّها

(*) الهامشي (Marginal): هو المنسوب إلى الهامش، وهو حاشية الكتاب لا متنه، ويطلق الهامشي مجازاً على المسائل الفكرية المتعلقة بأطراف الموضوع وجوانبه الخارجية، والظاهر الهامشي في علم النفس هي الظاهر المجاوزة لعبئة الشعور، أي الواقعة في المحل الأوسط بين الشعور الواضح واللاشعور الغامض. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص 517.

(**) العدم (Nonbeing): العدم ضد الوجود، وهو مطلق أو إضافي، فالعدم المطلق هو الذي لا يُضاف إلى شيء، والعدم الإضافي أو المُقَيّد هو المُضاف إلى شيء كـ (عدم الأمن، عدم الاستقرار)، والعدم إما أن يكون سابقاً، وهو المتقدم على وجود الممكن، وإما أن يكون لاحقاً، وهو الذي يكون بعد وجوده. قال (بركسون): إن معنى العدم المطلق معنى متهافت، وهو يهدم نفسه بنفسه، لأنه إذا كان حذف الشيء يوجب استبدال غيره به، وكان لا يمكن تصوّر غياب الشيء إلا إذا أمكن تصوّر حضور شيء آخر في مكانه، وكان معنى الحذف هو الإبدال، ومعنى العدم عند (هيغل) مساوٍ لمعنى الوجود، أما عند الفلاسفة الوجوديين، فإن العلاقة بين هذين المعنيين مختلفة، مثلاً (ياسرز) يقول: إن العدم عنوان الوجود، ويقول (هيدجر): إن العدم يتجلى على هيئة حضور مرة وغياب مرة أخرى، في حين أن (سارتر) يقول: إن العدم متأخر عن الوجود، وهو يتبعه دائماً، وقد بيّن، أن لفهوم العدم صفة مصطنعة، لأنه لا معنى له إلا من جهة ما هو نفي الشيء أو فقدان شيء لا وجود للعدم بذاته، أي الوجود للكائن الذي يتصوّر عدم الأشياء، فكان العدم لا يجيء إلى العالم إلا بطريق الإنسان. للمزيد ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، المصدر السابق، ص 64 - 65.

دادائية، تحاول بذلك أن تعبّر عن مبدأ العدمية وفرض الهامش واستخدام مواد متنوعة في اللوحة.

أما في ألمانيا، فإن الحركة الدادائية أخذت منذ بدايتها طابعاً ثورياً - سياسياً واجتماعياً، إذ وقف (هوغوبال) ضد الظاهرة المذلة في حرب عالمية في القرن العشرين، وبسبب ذلك، بدت كل القيم الثقافية مثيرة للشك، إذ انتقلت الدادا إلى برلين بفضل (هولسنبيك، هوسمان، ريشتر)، وبسبب الأوضاع الاجتماعية المتردية التي عاشتها برلين مع نهاية الحرب العالمية الأولى، اتخذت هنا الدادا مواقف أكثر سخرية وعنفاً، فهي لم تكتفِ بالحط من القيم المتعارف عليها، وتشويه وسائل البرجوازية الاتصالية، بل دعت إلى استئصال هذه الثقافة بكل وسائل الهجاء والخديعة والعمل الكبير المشترك، وتحولت الدادا بالنهاية إلى (بولشيفية ألمانية). من جهة أخرى، ارتبطت هذه الحركة في مواقفها ضد تسلط العسكر والبرجوازية، ونظراً للدور الذي قام به (غروص وأوتو ديكس)، بتقاليد التعبيرية^(*) الألمانية، مع الاحتفاظ بالتحريض الدادائي، فكانت رسوم (ديكس)

(*) التعبيرية: حركة نشأت في ألمانيا أولاً في أوائل هذا القرن، وفي واجهة عالم مصطنع متكلف، تحكمه القوانين الخارجية والآلية العلمية، إذ اهتمت بالفرد أولاً في كل ما له من خصائص باطنة وغرائز أصيلة ومشاعر لا يمكن ردها إلى منطق، وميول وحشية ونزعات قاسية، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر، والوعي باللاوعي، والأحلام بالحقيقة، والطبيعي وما فوق الطبيعي، وتصلح فيها الأضداد لتؤلف الواقع المعقد المستعصي على الفكر... ويشف ذلك كله عن عالم فاسد، أو يدفنا ذلك إلى اليأس، أم إلى بحث جديد وراء تجديد الإدراك والدين... للمزيد ينظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 605.

كاريكاتورية الطابع، موجهة ضد الطبقة العسكرية البروسية⁽¹⁾.

كان الدادائيون الألمان الذين جاءوا من زيورخ واستقروا في برلين وميونخ بعد نهاية الحرب، أكثر جدلاً وانشغالاً بالقضايا السياسية من الدادائيين الفرنسيين، (على الرغم من أن الفرنسيين أيضاً كانوا يعطفون على الثورة الروسية والشعبوية)، فلقد كان (إيفان غول)^(**) يمثل حلقة الوصل بين التجمعات الفرنسية والألمانية والتعبيريين، إذ كان (غول) كـ(ماريتي) متأثراً كثيراً بالسينما، نشر مسرحيتين بعنوان مشترك واحد (مسرحيات سامية أي سربالية)، استخدم فيها التقنيات السينمائية، أما (جورج غروسر)^(***) و(جون هارنفيلد) فقد كانا مسؤولين عن تصميم ديكورات المسرحية، إذ يمكن عدهما من زعماء الدادائيين في برلين، أما عدد المخرجين الدادائيين في حلقة برلين، فقد كان كبيراً،

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 167.

(**) (إيفان غول (1891 - 1950): شاعر يكتب باللغتين الفرنسية والألمانية، جاء من (الزاك

لورين)، إذ قضى بعضاً من سني الحرب في سويسرا، والتقى (آرب) وسريالين آخرين، كما كان متأثراً بـ(أبولينر)، نشر مسرحية بعنوان (ميثوسالم)، إذ تظهر إحدى الشخصيات منشطرة إلى ثلاثة أقسام، وهكذا يكون التشابه بينه وبين (ماريتي) واضحاً، كما احتوت النسخة المطبوعة من مسرحية (ميثوسالم 1922) على مقدمة كتبها (جورج كايسر)، وعلى رسوم بـ(جورج غروسر) للمزيد ينظر: برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 353.

(***) جورج غروسر: أبلغهم سخرية، اختص بفضح عالم العسكريين والمستثمرين وعاهراتهم، ثم قصف المدن المحتشدة بالسكان المروعين. للمزيد ينظر:

أمثال (غروسر، هارتفيلد^(*)، هولسنبيك، بول...)، إلا أنهم اختفوا من الساحة الفنية سريعاً⁽¹⁾، وعلى هذا النحو، جهد (هارتفيلد) أن يؤلف بين أبعد المواد ليضيف على الأشياء غير المنتظرة والبعيدة عن التصديق طابعاً منطقياً معقولاً، فقد تأسس في برلين (نادي دادائي) كبير جداً، احتشد فيه (راؤول هوسمان، جورج غروز، جون هارتفيلد)، إذ طوّروا بمجهودهم المشتركة تكنيك التوليف الفوتوغرافي (Photomontage)، وجعلوه أداة فاعلة في التدمير⁽²⁾، إذ يؤكد بعض الدادائيين (راؤول هوسمان) أنهم في أعمالهم الفوتومونتاجية^(**) هذه، أرادوا أن يعزّزوا الجانب اللافتي فيها، الجانب الهندسي بالأحرى، ويمكن عد الفوتومونتاج محاولة للجمع بين الواقع والخيال، لخلق واقع جديد مكثف، كالجمع بين الأشياء المسطّحة وغير المسطّحة، القرية والبعيدة، وتحقيق الشفافية، والتداخل الزمني والمكاني... الخ⁽³⁾. وكان يتردد إلى ذلك النادي جملة من

(*) جون هارتفيلد: يُعد أحد مبتكري فن التوليف الصوري، أنشأ مع شقيقه (ويلاند) دار نشر باسم (مالكفيراغ)، وأصبحت الدار بعدئذ مركزاً متخصصاً بنشر أدبيات الجناح اليساري، وبخاصة نتاجات الأدب السوفييتي الجديد. للمزيد ينظر: برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 353.

(1) المصدر نفسه، ص 352 - 353.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 289.

(**) الفوتومونتاج: محاولة لإضفاء طابع فني للتصوير الفوتوغرافي، وتجاوز وظيفته المحدودة في نقل الواقع المباشر. ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 100.

(3) المصدر نفسه، ص 100.

الشخصيات، منهم الناشر (فيلاند هيزرفيلد) و(جونز بارد) (***)، وقد شنّ الدادائيون البرلينيون حرباً مُستعرة على التعبيريين، لتحول الآخرين إلى طبقة متوسطة تحابي الجمهورية، وليلهم بتقزز إلى الغيبيات الروحانية الرومانسية، كما امتاز الدادائيون البرلينيون بأفعالهم السياسية العنيفة، إذ كانوا يخوضون المعارك السياسية جنباً إلى جنب مع السبارتاكيين (****) والشيوعيين، ويصدرون مجلات صغيرة تحمل عناوين مثل (كل إنسان هو لعبة كرة القدم) و(بصراحة دموية) و(الافلاس)، وكانت السلطات تصادر تلك المجلات حال توزيعها، مُذّرعة بأنها كانت تُروّج للفحش والفساد. لقد أشبعت الشيوعية رغباتها الاستفزازية، ومع ذلك لم ينضم إلى الحزب الشيوعي أحد منهم باستثناء (هيزرفيلد)، أما الآخرون فقد أعطوا أهمية كبيرة لحرّيتهم، وأمعنوا النظر في ثقافة الحاضر أكثر من تأملهم في الإصلاحات المستقبلية، وكانوا على العموم يشككون في كل مشروع يهدف إلى تطوير الإنسان⁽¹⁾.

أما على الصعيد الفني، فإن ما قدّمته الدادائية البرلينية الموزعة بين الاهتمامات السياسية الدعائية والاتجاهات المستقبلية البناءية والتفوقية، أقل بكثير مما قدّمه بعض الفنانين أمثال (أرنست)^(*) و(شويتزرز) وآخرين خارج

(***) جونز بارد: اشتهر بمقبريته الموهوسة في إثارة الفضائح التي جعلته بهاجم رئيس الدولة، ويوزع مجموعة من المنشورات التي نصّب فيها نفسه رئيساً للدولة.
 (****) السبارتاكيين: أعضاء حزب سبارتاكس الاشتراكي المتطرف الذي تأسس في ألمانيا عام 1918.

(1) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 289.

(*) ماكس أرنست (1881 - 1976): مصوّر ونحات فرنسي من أصل ألماني.

ألمانيا، وقد يكون سبب ذلك طبيعة الأعمال التشكيلية نفسها، المهياة في معظمها لأغراض آتية ودعائية، كالمصقات، ولعل الصورة الفوتوغرافية المركبة (الفوتومونتاج) بوصفها الظاهرة البارزة لمساهمة جماعة برلين في هذه الحركة، باعتبار أن هذه الطريقة تجمع بين الصورة الفوتوغرافية ومواد أخرى مطبوعة، يُضاف إليها أحياناً الرسم والتصوير⁽¹⁾. ويمكن القول أن الدادائية أصبحت مهمة بالآفكار السياسية المعادية للنظام، وأصبح الدادائيون يلاحظون تدريجياً أن الكتابات التعبيرية الطوبائية كانت تُخفي رغبة مُتأصلة في محاربة الوضع القائم وقتئذ، ولذلك هاجم (هولسنيك) الحركة التعبيرية مُطلقاً من أنها تُنتج أدباً رسمياً يعكس وجهات نظر الأحزاب (الاشتراكية) البرجوازية البارزة، وأنها كانت تتهَرَّب أيضاً من تصوير رعب الخنادق وفن تصوير الواقع المُفعم بالبناء الاجتماعي⁽²⁾.

ففي الوقت الذي توحد فيه التعبيريون والدادائيون في رفض الحضارة التي (أنتجت قاذفات اللهب والرشاشات)، أخذ الدادائيون يؤمنون تدريجياً بأن الحركة التعبيرية كان ينقصها شيء حيوي، وبخاصة في الفترة الواقعة في منتصف الحرب، إذ في عام 1916 شعر الدادائيون، إلى حد ما، بعدم كفاية الأفكار السياسية الجمالية والأحلام الطوبائية والأفكار المجردة، التي ميّزت جانب الحركة التعبيرية الأدبي، لدرجة أنهم عدّوها تجاوباً محافظاً مع واقع القرن العشرين، ونتج عن ذلك، أننا نستطيع أن نتحسس داخل الحركة الدادائية نقداً مُتطرفاً

(1) أمهز، عمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 167 - 168.

(2) برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 354.

للحركة التعبيرية في سنوات الحرب⁽¹⁾، وقد سخر الشعراء الدادائيون من الجمهور البرجوازي، فقد ظنوا أن وسائل الفن الموروث عن الماضي قد فقدت تماماً جدواها في تصوير أهوال المجازر التي تقع بصورة منتظمة ومنظمة وفق آخر ما توصلت إليه التقنية، فقد آثروا أن يصوّروا وحشية الحرب ولا معقوليتها، وهمجية النظام الذي كان سبباً في قيامها، آثروا أن يفعلوا ذلك عن طريق إثارة الجمهور بأشعار فضة، لا تنطوي في بعض الأحيان، على أي معنى، إذ كتب (تزارا) عام 1916 في قصيدة تحمل عنوان (المغامرة السماوية الأولى للسيد أنتيبرين):

في ندومب، في تريترولو، في نكوهينلدا
حلّقت هالة، حيث تتجول وسط السكون، القصائد...
الكاهن - المصور انبعث ثلاثة أطفال
خططوا على هيئة فيلونسيلا...
لقد أصبحنا مصابيح شوارع
مصابيح،
مصابيح،
ثم بعد ذلك أطفئت⁽²⁾.

ويمكن القول أن (جرثومة) الدادائية قد انتقلت إلى برلين عن طريق

(1) المصدر نفسه، ص 280.

(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 321 - 322.

(هولسنبيك) ذلك الشاعر الصوتي (Phonetic Poet) المعروف باستعماله الإيقاعات الزنحية البدائية، من أجل إشاعة الثقافة الجماهيرية بين عامة الناس⁽¹⁾.

أن الدادائيين لم يكتفوا برفض التفاهة المقلدة عند البرجوازيين، بل رفضوا معها التقاليد الواقعية أيضاً، وواصلوا السير مع التيار العصري (Modernistic) (المعبر عن نزعة في الفن الحديث، تهدف إلى قطع الصلات بالماضي، والبحث عن أشكال جديدة في التعبير)، وعلى هذا النحو، فإن الحركة التعبيرية تطورت في ألمانيا بنبات وشفافية، وأصبحت اسلوباً ثابتاً في الفن، لذلك فُسر ميلها إلى اكتشاف جوهر الأشياء، وتوقها إلى تصوير القضايا الروحية، وتأكيدا على القضايا الإنسانية، بوصفه رد فعل إنساني تجاه المذابح الرهيبة التي كانت تجري في الخنادق. لقد أنقذ الناس أنفسهم بوساطة الفن الذي وعد المهتمين به بالملذات المكثفة التي يمكن الحصول عليها عن طريق التجريد والابتعاد عن الأشياء الأخرى، إذ رأى الدادائيون في الحركة التعبيرية نوعاً من الهروب والتنصل من معايشة الواقع المؤلم⁽²⁾.

لقد نشأت حركة مماثلة في كولونيا مع الصحفي (بارغلد) والفنان (ماكس أرنست) اللذين انضم إليهما بنهاية الحرب (هانز آرب)، في هذا المناخ الفوضوي والشاعري، كان للفنان (أرنست) دور هام، فهو الصورة البارزة في الدادا، وأحد رواد السريالية، التي لم تكن لتوجد بدونه، بحسب تصريح (ريميون - دوسيني)، ونظراً لتعدد أساليبه الفنية، وتنوع تقنياته في مرحلته الدادائية، توصل (أرنست)

(1) براديري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 288.

(2) المصدر نفسه، ص 281 - 282.

إلى نوع جديد من الإلصاق، يجمع عفويًا، بل لا عقلانيًا بين عناصر من مصادر مختلفة متنافرة، ويختلف، من ثم، تقنيًا أو تشكيليًا عن (إلصاق التكعيبيين)⁽¹⁾.

أما في (هانوفر) فقد تمثلت الدادا فقط بـ(كورت شويتز) الذي تحيل منذ عام 1919 شكلاً دادائياً خاصاً به، أطلق عليه اسم (ميرز Merz)، عبارة مصدرها كلمة (Kommerz)، نجدها مُمزقة على مُلصقٍ إعلاني، استخدمه (شويتز) في لوحته (إلصاقاً، همّة الرئيس إدخال العناصر الدادائية إلى التقليد الشكلي البارز في التكعبية، أي أن عمله الذي يعود في معظمه إلى فترة كانت فيها الدادائية قد توقفت في كل مكان، يُشكّل في نظر البعض جسراً ما بين الأوائل من التكعيبيين والدادائيين وبعض فناني ما بعد الحرب العالمية الثانية، من الذين حاولوا الإفادة من الاستباطات الدادائية والبنى التكعبية)⁽²⁾.

ويمكن الإشارة إلى أن التكعبية والتجريدية قد تدخلتا في كثير من الأعمال الفنية الحديثة، ولاسيما عند (موندريان) الذي كان يركّز على الأشكال الهندسية البحتة، وكان يذكرنا بـ(أفلاطون) الذي كان يرى أن الجمال المطلق لا يجده الإنسان إلا في الأشكال الهندسية، إذ يلتقي (موندريان) مع التكعيبيين في إقراره بالعالم الخارجي الموضوعي، ولكنه يبتعد عنهم في تجريد لوحاته من بُعدها الاجتماعي⁽³⁾، وإلى جانب الإلصاق، يتضمّن نتاج (شويتز) الدادائي ما عرفه باسم مرزباو (Merzbau) (باو تعني بناء، عمارة)، إذ قدّم الفنان نموذجاً عنه بيته

(1) أمهز، عمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص168.

(2) المصدر نفسه، ص168.

(3) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص85.

الذي حوِّله إلى كاتدرائية من المهملات والأشياء المتروكة، أي أن (شويتز) قد أوجد بيئة جمالية ذات صفة حياتية خاصة مُرتجلة، تتضمن بذور أفكار هامة، تناولها فنانون ما بعد الحرب العالمية الثانية، إذ يتضح موقف (شويتز) إزاء العمل الفني المتعارض كلياً مع الموقف (اللافتي) (اللاجالي) كما عبّر عنه (مارسيل دوشامب وبيكاييا)، فهو يؤكد أن الفن مبدأ أساسي، ويرى أن النمط الدادائي الخاص به تمثل التحرر من كل القيود باسم (الخلق الفني)، وهو إذن يرفض فن الماضي، لكونه من الماضي، لا لكونه قنّاً⁽¹⁾.

ويقول (كورت شويتز) الذي جاء من مدينة (هانوفر) إلى برلين، لـ(راؤول هوسمان): إني رسام، وأنا اسمّر لوحاتي سوياً، وبذلك جلب انتباه (هوسمان)، ولكنه لأمر ما لم يقبله عضو في (نادي دادا)، فاضطر (شويتز) إلى أن يتخذ له في هانوفر مخزناً (دادائياً)، واختار له (Merz)، إذ لم يشغل نفسه بالحديث عن (موت الفن أو الالفن أو الفن المضاد)، إنما كان همهّ ينحصر في نظم الشعر على طريقته الخاصة، وجمع بطاقات القطار، أغلفة الجبن، علب السكاثر، كعوب الأحذية وأشرطتها، الأسلاك، الريش... ليصنع منها لوحة فنية، كما في الشكلين (13، 14) الموضحين في ملحق الأشكال ص(362).

والدادائيون يصفون على كل ما هو باروكي ومُختل ولا متوقع، تحنباً للوقوع في العادات التي أمست طبيعية مع مرّ التقاليد، وحتى لا يعود للظهور كل نبيل وسام وذو مستوى، ومن الطبيعي أن يتفكّ هذا التيار من الاصطلاحات الجمالية المشتركة والمألوفة، لأن أولئك الثائرين لمسوا عبثية الأمور

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 168 - 169.

الأرضية، وهرباً، رفضوا كل المفروضات التقليدية، ويُفاجأ كل من ينظر إلى أعمالهم على الصعيد الفني⁽¹⁾.

أما في مجال التصوير الفوتوغرافي، فنجد أن أحد المصورين الدادائيين يقطع رحلة بين دوسلدورف وكولن في ألمانيا، بأن ثبت آلة التصوير في نافذة القطار، وطلق يلتقط الصور كيفما اتفق كل خمس دقائق، وشكل بترتيبها العشوائي، فيما بعد، أول معرض فوتوغرافي دادائي، وحصل مع الموسيقى ما هو أفضع من قرع العلب المعدنية الفارغة والطلقات النارية الحية، وكان الإيقاع والنباح والعويل بدل الغناء⁽²⁾.

ويبدو أن الخروج عن المألوف والتكنيك التشكيلي وجد هوى في نفوس الدادائيين، فهو على أية حال، يحمل بذرة التمرد على الفن (التقليدي على الأقل) بقدر ما يوسع من الإمكانيات التعبيرية للفن، فراحوا يستعملون تكنيك اللصق بوصفه جزءاً أو كلاً من اللوحة، ويتوسعون فيه، فالفنان الدادائي (بيكابيا) يرى أن الجمال يمكن أن يولد من اتحاد المواد غير المتوقعة أكثر من غيرها، بشرط أن نكون اليد التي تجمعها يد الفنان، وهكذا راح (كورت شويتزر) يجمع بطاقات الترام، والظروف... وكل ما يقع في متناول يده، كما يفعل (هانز ريختر)، ليجعل منها مواد فنية، بل راح يجمع لوحاته المؤلفة من هذه المواد ويسمرها مع بعضها، ليكون منها مجموعة توليفية مركبة⁽³⁾، إذ إن فناني الدادا لا يجمعهم سوى الرغبة في إخراج الثابت من سكونه مع معارضة التراكم الثقافي

(1) دوبليسيس، إيفون: السوربالية، المصدر السابق، ص 15.

(2) www.fonon.net.

(3) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 97 - 98.

العقلاني الذي قاد إلى الهلاك البشري، كانوا مع الحدس^(*) ضد العقل مع اللاوعي واللاشعور والتداعي، بطريقة تسخر من (فرويد) نفسه، إذ تبدو الحركة بالإجمال مع الحياة والحرية، وضد كل ما هو عقيدي، وهي رد فعل تحريضي تدميري انتحاري، يعتمد على الصدقة والغريزة، وقد ابتدأت السخرية من وضع (دوشامب) شارين على وجه (الحيوكوندا)، وابتدأ من هذه العملية تقنية (الفوتومونتاج) التي تسمح بالوثائق والصور الواقعية أن تتغير وظائفها، كما هو (البورتريه) الملعن، المصور بإشارة التعجب، وملصقات الصور المتباعدة والملتبسة صورة (جورج غروز) عام 1919 بعنوان (المخترع التعيس)، قد تكون الأشد تأثيراً في المعرض، كما في الشكل (15)⁽¹⁾ الموضح في ملحق الأشكال ص (363).

أما النحات (هانز آرب) فإنه يتخذ خطأ معاكساً، فأشكاله الخلوية وألوانه الأولية تمثل استشرافاً لـ (المنمالية) النصيبية، ولا يجمعه مع الدادائية سوى المسحة الطفولية الخجولة والتي أثرت في الملصقات والتمفصلات الخشبية في (البوب آرت)⁽²⁾، كما اشترك (آرب) بتزيين قصر الأونسكو في باريس، وكتبتجة

(*) الحدس: هو الإدراك المباشر لموضوع التفكير، وله أثره في العمليات الذهنية المختلفة، فيلحظ في الإدراك والحس، ويسمى حدساً حسيّاً، ويكون أساساً للبرهنة والاستدلال. ويسمى حدساً عقلياً، فبالحدس تُدرك حقائق التجربة، كما تُدرك الحقائق العقلية. والحدسية: مذهب يرذ المعرفة في صورها المختلفة إلى الحدس، ويرى (بركسون) أن الحدس هو السبيل الوحيد لمعرفة المطلق. مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979، ص 69 - 70.

(1) www.fonon.net.

(2) www.fonon.net.

لانخراطه في التيارين السريالي والدادائي، فلقد امتزج التجريد بالعناصر العضوية والشعرية في منحوتاته، ويمكن القول أن أشعاره وجميع نتاجه الفني يصدر عن منهل واحد، ويُخفي في طياته عالماً مليئاً بالعقد الجنسية والأحلام الشعرية. الشكل (16)، يمثل (الراقص The Dancer) لعام 1917، إذ تُعدّ من أعماله⁽¹⁾، وكذلك الشكل (17) الموضح في ملحق الأشكال ص (364).

وبذلك فقد حرر الدادائيون التصوير من أي قيد، كما حرروا الشعر من قيود الكلمة، فقد كان (دوشامب 1887 - 1968) الدادائي الذي سمّاه بـ(الممنوعات الجاهزة) كان بمثابة تطبيق لما جاء في البيان الدادائي لعام 1918 (إن الدادا تكافح من أجل وسائل جديدة في التصوير)⁽²⁾، فقد حرر نفسه من فرضيات التكعيبية والمستقبلية^(*)، على الرغم من طبع المستقبلية آثارها عليه،

(1) بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوروبا في عصر النهضة حتى اليوم): المصدر السابق، ص 310 - 311.

(2) عدنان المبارك: بيانات عقود القرون الأولى، ت: عدنان المبارك، مجلة الكرمل، ع 17، قبرص، 1985، ص 236.

(*) لم يكن المستقبليون، على الرغم من حماسهم للماكينة، يتجاهلون الإمكانات الروحية للجنس البشري، وقد توقعوا خضوع الإنسان لآلاته، لخلق نوع جديد من البشر بقدرات عقلية جديدة، وقد أعلن البيان الرسمي للمستقبلية لعام 1915، بأن العلم قد غيّر البشرية، وأن المستقبلية مدينة ببعض الشيء لـ(فرويد)، وقد أعلن (ماريتي) أن الإنسان في عصر الماكينة سيُشبه المخترعات الآلية التي يعيش معها، فينبئ إيقاعاتها، ويشارك في أسرارها الحديثة، وسيكون الإنسان الجديد قاسياً عالماً بكل شيء، عدائياً خالياً من صفات الضعف، كالحب وغيره، ولما كانت الماكينة متمكنة من الانتقال بسرعة والطيران وبسط إرادته في الفضاء، فإنه سوف يتضاعف عدداً ويكون قادراً على تبني

وملاءمتها له كحالة حدثت خلال فترة انتقال مستقلة نسبياً وبصفة ميكانيكية - عند دوشامب وبيكاييا - وجاءت كنتيجة تشخيص متعمدة بين شخص وآلة، ويمكن القول إن ميكانيكية (دوشامب وبيكاييا) لم تستوح جمالية الماكينة، وإنما كانت ثورة ضد أخلاقية الماكينة، ضد إخضاع القيم الإنسانية إليها، وما مكائن (دوشامب وبيكاييا) إلا كاريكاتورات تمثلها. إن (ازدراء الفرضية) يعني ازدراء شكل المستوى الجمالي، وذلك لأن التأكيد على أي قرار له قيمته في العمل الفني، يحتوي على نظرية من وجهة نظر (دوشامب)، وصفته لعدم الجمالية هذه ظهرت في العديد من بيانات الحركة، بعد توسع مبدأ الكولاج (التلصيق)، وتضمن تكوينات لمواضيع متعارضة، فعند استخدام (كورت شويرتز) محتويات رماد صحيفته وسلّة مهملاته مادة لصنع نحتة وصورة، أما (ماكس أرنست) فقد قام بصنع تكوين (الأشعار الواضحة) من مقتطفات صحف قديمة، وكتب مصورة بالحفر المعدني، كما ابتكر (الفروتاج) ^(٩)، فأنتج بوساطته لوحة (التاريخ الطبيعي) في باريس 1926، وهي تتكون من أشجار وحيوانات خيالية، وأشكال عضوية زائفة، ويستطيع حتى الشعراء الانغماس بهذا الشكل من الخلق التشكيلي ^(١٠). ويؤكد (ماكس أرنست) أن طريقة (الفروتاج) لا تستند إلى أكثر من تأملات ذهنية، والإفادة من وسائل تقنية

العديد من المنظورات. ينظر: كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث. الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص 114.

(*) الفروتاج: عبارة عن تصاميم تتألف من مسح عدد من السطوح الخشبية ابتكرها (أرنست).

(1) ريد، هيرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 79.

معينة، كما أن الكثير من آثار (ماكس أرنست) (غاباته، مناظره، أشجاره، حيواناته) مأخوذة من ألواح الخشب، ذلك أنه كان يأتي بورقة ويلصقها على لوح من خشب يختاره حسب هواه، ويأتي بالقلم الرصاص، ثم يروح يُظلل الورقة بالقلم، فتبقى خطوط (عروق) خالية من التظليل، ويمكن أن تستلهم من هذه التظليلات مواضيع مختلفة تلعب الطبيعة والصدفة وعامل الاختيار دوراً في إبداعها^(*)، يبد أن غرض (ماكس أرنست) وأمثاله من عملية قلب الجيوب على بطانتها هذه، على حدّ تعبير (تزارا)، هو تجريد الأشياء من مدلولاتها، ونزع كل صفة تحملها، طبيعية كانت أو عاطفية أو اجتماعية⁽¹⁾.

وفي الشعر، جرت مثل هذه المحاولات، كأن يتلاعب باللفظة، فتنتطق بصورة مقلوبة، أو يقرأ البيت مثلاً من أوله إلى آخره، ثم يُقرأ من آخره إلى أوله، فيُعطي المعنى نفسه، أو معنى آخر، ففي شعرنا العربي كثير من هذه الأمثلة، من بينها البيت التالي، الذي يُقرأ من الأول أو الأخير، ويُعطي المعنى نفسه:

مَوْدُّهُ تُدَوِّمُ لِكُلِّ هَوْلٍ وَهَلْ كُلُّ مَوْدُّهُ تُدَوِّمُ⁽²⁾

أن مهمة الدادائيين، هي تدمير مبادئ الفن المتوارثة، لتحرير التصوير

(**) إن هذه الطريقة كانت معروفة لدى الصينيين والإغريق القدماء... فقد كان الصينيون يأتون بورق الرز والرق ويضعفونه على بعض الصخور المنحوتة بطريقة الحفر، ليحصلوا على نسخ سلبية لها.

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 76 - 77.

(2) المصدر نفسه، ص 77 - 78.

المرمي تحريراً كاملاً، بعدُ هذه الأفكار التي تكوّنت حول الفن قادتها إلى أن ترفض التقنيات المرتبطة بصناعة اللوحة التقليدية، وهكذا تحاول فنون ما بعد الحداثة، باستخدامها وسائل متنوعة ومختلفة، أن تصل إلى المتعة والإدهاش، فلا شيء مُحَرَّم، بل يمكن استخدام كل شيء، ولأجل أي إحساس أو فكرة عابرة، إذ إن المفاهيم والمواقف اللاجمالية التي يطرحها (دوشامب) لها تأثير هام ومباشر في تطوير مجمل الحركات الفنية التي اصطلح على تسميتها بـ(فن ما بعد الحداثة).

كما أن عدّ القبح قيمة جمالية، يسعى الفنان إلى تحقيقها بإرادته، لا يجوز إلا إذا فُسِّر القبح وفُهم على أنه تحقيق لشروط فنية يتطلّبها العمل الفني، وبذلك يتحوّل القبح إلى قيمة إيجابية، شأنه شأن الجمال، أما إذا فُهم القبح على أنه قصور العمل الفني عن تحقيق شروط فنية معيّنة، أو على أنه فقدان معيار جمالي معيّن، فلا يجوز هنا عدّ القبح قيمة يسعى إليها الفن، لأنه انتقاص للقيم الفنية، ونقص في العمل الفني⁽¹⁾.

ويمكن القول إن الدادائيين قد ركّزوا كل جهودهم في الهدم، دون محاولة لإيجاد مفاهيم وقيم فنية أو أخلاقية تحل محل القيم والمفاهيم المرفوضة.

وتتجلّى نزعة الدادائية العدمية بوضوح في الإعلان الشهير الذي صدر عام 1918، وفيه يقول (تزارا):

- الدادائية: هي كل نتاج للسخط من شأنه أن يدمر فكرة الأسرة.

- الدادائية: هي إلغاء فكرة المستقبل.

(1) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال، المصدر السابق، ص 84.

- الدادائية: هي إلغاء علم الآثار والتاريخ القديم.
 - الدادائية: هي إلغاء الذاكرة.
 - الدادائية: إلغاء المنطق بوصفه النغمة العميقة التي يرقص عليها من يفتقرون إلى ملكة الإبداع.
 - الدادائية: عدم التورّع عن استخدام كل شيء وجميع الوسائل والمشاعر والرؤى والمبهمات في الحرب لإرساء قواعدها.
 - الدادائية: الإيمان المطلق التام بكل إله تتفتّق عنه الغريزة بصورة تلقائية.
 - الدادائية: هي احتجاج بالقبضات يوجّه الإنسان فيه كيانه نحو التخريب والتدمير.
 - الدادائية: هي التعرف على، واعتناق، جميع الوسائل التي يرفضها ذلك المجتمع المخزني الذي يؤمن بالحلول الوسط واللباقة في التصرفات⁽¹⁾.
- والغريب أن هذه المواقف المضادة أو شبه المضادة من الفن، أضافت الكثير إلى الفن، كما أن هذه الفوضوية لم تكن عبثاً في كل الأحيان، بل خدمت الفن وطوّرت وسائله التعبيرية، أو ليست هذه ديمقراطية أستيطيقية مُطلقة ؟ فحتى الغبار، مثلاً، يُعدّ عنصراً فنياً، كما في أعمال (دوشامب) التي سمّاها بـ(الأعمال الزجاجية الكبيرة، والأعمال الزجاجية الصغيرة)، إذ كان (دوشامب) يترك اللوح الزجاجي فترة من الزمن - عاماً أو يزيد - ليتجمّع عليه الغبار، أو على أجزاء منه، ومن ثم يقوم بمسح بعض الأجزاء وتثبيت غيرها، والحصيلة عمل

(1) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص 44 - 45.

فني، إذ ستؤدي هذه الحرية المطلقة في استعمال المواد إلى زوال الحدود بين الفن واللافن⁽¹⁾. وهكذا استمر الجنون، ذلك الجنون الذي وصفه (آرب) بأنه نتاج جنون العصر، جنون يحاول بوسائله الاستفزازية القاسية، التعبير عن الغضب الجامح والحزن المرير لما أصاب البشرية من معاناة وإذلال، جنون يهدف إلى تغيير جذري في كل شيء، بيد أن الجنون استنفد طاقاته، وبدأ بعض الدادائيين يشعرون بالملل من تلك المحاولات العميقة لاستثارة المجتمع ويشعرون بالإحباط، لافتقار الحركة إلى قيم إيجابية فكرية أو مسرحية، وقد كان (بريتون) من أوائل الدادائيين الذين قرروا الانفصال عن الحركة، وكان عقابه على ذلك (علقة ساخنة) تلقاها في أثناء تظاهرة ضد أحد عروض (تزارا) في يوليو 1923، بعده أعلن انفصاله رسمياً عن الحركة الدادائية، بأن أصدر منشوراً بعنوان فلنترك كل شيء، دعا فيه الفنانين إلى نبذ الدادائية⁽²⁾.

ويرى (جاك ريفير) أن الدادائيين ينصرفون إلى وضع جميع أجزاء فكرهم آنياً، دون اختيار مُسبق ولا تحضير، وهم يتحررون بذلك من التوازن الدائم الكامن في عمق كل منا والذي لا يُسيطر عليه سوى الإرادة والتفكير، بعدها يزول كل سَلَم للقيم، كل فارق بين ما يجب عمله وما لا يجب، وبين ما يجب قوله وما لا يجب، يكفي فقط تحقيق كل ما يخطر بالبال⁽³⁾، إذ إن كلاً من الفنانين (بيكابيا ودوشامب) لم يدعيا المعرفة، وإنما مثلاً الضبط التكعيبي، ورفضاً تعصباً

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأس واليوم، المصدر السابق، ص 101 - 102.

(2) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص 47.

(3) دوبليسيس، إيفون: السورالية، المصدر السابق، ص 15.

ارتباطه بالأشكال الطبيعية، إذ كان من مجموعة أعمال (بيكاييا) صورة بعنوان (إنني أنظر مرة أخرى في ذكرى عزيزتي أدنى)، فالعنوان مُغلَقٌ بِجِدِّ ذاته، ولكن موضوعه الرئيس، هو الماكنة الإنسانية التي زَيَّنَ بها (بيكاييا) كتابه الشعري والتخطيطي، ومخلوق (بيكاييا) التصويري الممثل في (أدنى) هو أسلوب تجريدي، فهي ابنة ولدت من غير أم، وفضوله وإدراكه الأصيل للدائرية جعله يُضَمِّنُها العاطفة الإنسانية والشكل المكثي، ويمكن القول أنه لا يمكن تسمية هذه الحركة (ميكانيكية)، لأن العمل الضجيجي ورد فعل (أدنى) يتضمن رغبة مرنة لآله ميكانيكية تتأني عقدة رغباتها من نسب نصف آدمي⁽¹⁾، ولذلك فإن الفن لا يمكن في اللوحة فقط، بل هناك مواضيع جديدة وأساليب حديثة يمكن من خلالها جعل الفوضى فناً، ويبدو أن اجتهادات (دوشامب) وطروحاته ونظرياته في الفن، فتحت باباً واسعاً لتيارات الفنون المعاصرة، وباباً للإشكاليات كثيرة وجديدة بين النقاد، تدور حول الاعتراف الفعلي بهكذا نوع من الفن، وعلى الرغم من عدم تقبل هذه الأعمال آنئذ، برزت مجموعة كبيرة من الفنانين، لحقت بـ(دوشامب) طامحين إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجسدي والعقلي والسياسي، والحث على الفوضى، ورفض الحواجز بين مختلف الفنون، وأهم أهدافها هو التعبير عن كل ما هو زائل⁽²⁾، وقد كان تأثير (دوشامب) على بعض الفنانين ينحصر في فئتين:

(1) كالدلي، جون: أصول الفن الحديث 1905 - 1914، ت: لمعان البكري، بغداد، العراق، ب ت، ص 45.

(1) www.fonon.net.

الأولى: فئة حاولت الجمع بين فكر الدادائية وتقنية (دوشامب) من جهة، وإنقاذ الجمال، أو محاولة إنقاذ بقاياها من جهة أخرى، وكمثال على ذلك، هو (ماتلين) الذي أعاد رسم (الموناليزا) مرتين بشكل ساخر ومتهمك، تارةً وهي تمسك بقسم من وجهها، وإلى جانبها عبارة (هذه هي ابتسامتي)، وتارةً وهي ترتدي ثوباً قصيراً، وتقف إلى جانب لوحها الممزقة وكأنها خرجت منها.

الثانية: فئة بلغ تطرفها في رفض الجمال ومفاهيمه التقليدية حذّه الأقصى، هذه الفئة هي التي قدّمت أكثر الأشكال جرأة في تاريخ الفن على الإطلاق، وللدخول في تفاصيل هذه الأشكال، يجب أن نتذكّر ما كانت عليه مرحلة الستينيات، التي كانت حافلة بالاهتزازات من كل نوع. وزلزلت الأوضاع التي كانت ما تزال قائمة منذ الحرب العالمية الثانية⁽¹⁾.

والدادا في نظر معاصريها حركة عبثية فوضوية، بل ظاهرة أدبية وإيديولوجية، يرتبط تاريخها بالنصوص الأدبية والنظريات، أكثر من ارتباطه بالأعمال المادية، وهو ما عبّر عنه (جاك ريفير) منذ عام 1920، والذي رأى أنه للتعرف على الدادا، فليس ضرورياً دراسة نتاجها، وإنه يكفي التوقف فقط عند تصريحات ممثليها، وعدّ (أندريه جيد) أن مجرد (تمتمة) اسم (دادا) يكفي لتحديد طبيعة هذه الحركة التي لم يرَ فيها سوى (مطلق لا معنى له)، وبالرغم من هذا الموقف السلبي إزاء الدادا، فإن تاريخها لا يقتصر على العدم، أو يتلخّص

(1) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص 194.

بالفضائح التي أثّرت عنها، فهي لاشك ظاهرة مميزة تُعبّر عن أزمة اجتماعية وثقافية، ولاشك أيضاً أن مطالبتها بالهدم مصدرها قناعة أفرادها بأن المجتمع الغربي قد بات فاسداً، ولا بد لبناء (الإنسان الجديد) من هدم القديم، والتخلّي عن قيم ومفاهيم، بما في ذلك الشرف، الفن، الوطن...، وتكوّنت عبر التاريخ تلبيةً لحاجات إنسانية⁽¹⁾.

ويمكن القول أن السريالية ورثت، منذ البداية، الصفات العالية للدائية، ويمكن عد السريالية، شأنها شأن المرحل السابقة للحركة الحديثة، تتألف من جماعة مُتقلّبة من الأفراد، ظهر عليهم اتجاهان مُميّزان ومتناقضان: أحدهما أكثر دائية في هدفه ونهليسيته، يتعارض مع جميع المفاهيم التقليدية (الفن الجميل)، وجميع أصناف الجمالية الخالصة. والآخر أكثر أصالة، وقد سيطرت على جوهره المفاهيم الجمالية، وتراوح الفنانون بين هذين الاتجاهين، وقد تمّ عدّ الاتجاه الأول استمرارية لحركة الدائية، عندئذ يشكّل (دوشامب) عامل ارتباطه، وقد كتب عنه (بريتون) في 1922: «إن الالتفاف حول هذا الاسم يشكّل المحور الأساسي لأولئك الذين لا زالوا يبحثون عن مخرج لهم، فهو الذي تحمّل مسؤولية نضال طويل لتحرير الوعي الحديث من ذلك الجنون المرعب الذي شجبه، وهو العامل الذي كوّن قوة (دوشامب) والذي يدين له بهروبه من أوضاع خطيرة مُتعددة، رغم ازدرائه لرسالته، وهو أمر يُدهش المحيطين به دائماً⁽²⁾». ويمكن أن يُقال بأن كلا الاتجاهين يمثلان فرضية لتأييد أو معارضة مفهوم عمل فني، إذ يرفض

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 161 - 162.

(2) ريد، هربت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 78.

(دوشامب) أن تكون له فكرة مسبقة عن عمله، لذلك استطاع بسهولة عرض موضوع مصنع قد يمثل حقيقة وضعه الشخصي ⁽¹⁾. ويقول (ريد): إن بعض هذه الأفعال تبدو لنا اليوم غارقة في العادية، ولكن لا ينبغي نسيان أنه تم فعل ذلك الغرض كسر جميع المحاذير في الفن، ولكي يتحرر تماماً التصور البصري، وقد كان ذلك درساً للتكعيبية التي وإن حققت الكثير حين رفضت قانون المنظور، عادت إلى الكلاسيكية الشكلية التي هربت منها، والتي كانت أكثر فضاضةً وتصلباً من الواقعية، إذ تُعدّ الدادائية آخر عمل تحريري وضع هدفاً له خلق جميل جديد من الفنانين، وقد أصبحت هذه الحركة منسية في فترة ما بين الحربين، رغم أنها أوجدت زخماً وأرست اتجاهات لتطور الفن الذي لم يصبه بفضلهما الخواء والتبئيس ⁽²⁾.

والدادا لم تكن في كل هذا رائدة، بل يصحُّ وصفها حركة انتقائية أكثر منها مبتكرة، ولا سيما على الصعيد التقنيكي، فلقد تأثرت بالتكعيبية (الكولاج والأنيّة ^(*)) وبالمستقبلية (الفوضوية والتجريب، قصيدة الضجيج، الشعر الآني،

(1) المصدر نفسه، ص 79.

(2) المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد، سلسلة الكتب الحديثة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص 74.

(*) الآية: هي تحقيق فكرة التزامن بدل التتابع، وبلغت الفنون التشكيلية: الشفافية مقابل اللاشفافية، وفي الموسيقى تم تحقيق ذلك منذ عهد البوليفونية (في القرنين السادس عشر والسابع عشر)، وهي هنا تعني تزامن خط لحني واحد مع أصوات أخرى تقوم مقام المصاحبة، وهذا يختلف، في الواقع، عن الهارموني الذي يعني تركيب صوت واحد من

موسيقى الضجيج...)، وانفتحت للتجريدية، إذ مع الحداثة لم تكن الدادائية محمولة على مواصفات الجمالية، وقد كانت بمعنى آخر، تختفي بتدمير ذاتها بذاتها، وكانت هذه الرغبة تؤشر لمرحلة انقلاب غير تقليدي تنكر كل الأعراف والسياقات المتداولة⁽¹⁾.

ويمكن القول أن التقاليد حصرت الجمال في قوانين، فالأشياء الملونة الموجودة في الطرقات، والأشياء المهملة مرتبطة بمحمولات الوعي الاتفاقي، فهي تتقزنا لأننا تعودنا عليها ضمن هذا الواقع، فلو فكها الفنان من ارتباطها بهذا الواقع، وقدمها داخل شكل جديد، فإنها تتحرر وتصبح لوناً خالصاً يعبر عن طاقة كامنة أخذت في التعبير عن نفسها، فتحوّلت هذه الأشياء إلى حقائق أخرى جبلة، قطعت الصلة بينها وبين المعاني أو الوظائف التي خلقت لأجلها⁽²⁾.

أما في أمريكا، فقد كان الجمهور النيويوركي قد تعرّف منذ 1908 على بعض الفنانين الأوروبيين (سيزان، روسو، لوتريك، بيكاسو...) من خلال أعمالهم التي عُرضت في صالة المصور الفوتوغرافي (ألفرد ستيفلitz) الذي أصدر مجلة بعنوان (Camera Work)، ثم أضاف إليها بعد ذلك (1915) نشرة حملت رقم الصالة (291) بيد أن التظاهرة الفنية الكبرى كانت المعرض الضخم الذي

عدة أصوات أو تكوين نغمة واحدة من عدة نغمات، تُعزف في وقت واحد. للمزيد ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 103.

(1) المصدر نفسه، ص 103.

(2) الحفاجي، مواهب عبد الحميد: سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر. المصدر السابق، ص 75.

أقيم في نيويورك (Armory Show) وضم حوالي (1600) عمل، تمثل مختلف اتجاهات الحركة الفنية المعاصرة، ومنها (عارية تنزل السلم) لـ(مارسيل دوشامب)، وإلى جانب هذا النشاط الذي سيكون له أثر كبير جداً في تطوّر الفن الأمريكي، ويمكن القول أن (دوشامب)، الذي مهّد أعماله الأولى لحركة الدادا، قد يكون الفنان الدادائي الأكثر انسجماً مع أفكاره، في سلوكه كما في نتاجه، الفنان الذي بقي طيلة حياته دادائياً، الفنان الوحيد الذي احتل (حسب تعبير روين) مركزاً في عالم الفن بما فعله أو لم يفعله⁽¹⁾.

وثعّد حركة الدادا فرعاً من فروع فن المستقبل، وأدى إليها الميل المفرط إلى تكتيل أجزاء الأجسام على هيئة أشكال هندسية وتكعيبية، إذ اضطر مبدعو هذا الفن إلى أن يهدموا كل المستويات الجمالية، ليُمهدوا الأرض لتخطيط بناء جديد قوامه المكر والدهاء في استعمال الألوان والمواد المختلفة والخطوط، بطريقة تميل إلى الناحية الكاريكاتورية، وابتداع تكوينات غير مُشخّصة⁽²⁾، ولا موضوعية^(*).

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 169.

(2) الجاخنجي، محمد صدقي: الفن التصويري المعاصر، ص 112.

(*) اللاموضوعية: في اللحظة التي كانت تنتشر فيها الحركة التكعيبية في فرنسا، ظهرت نزعة أخرى في أوروبا، محورها إهمال الموضوع كلية، والانتحاء منحىً تجريبيّاً خالصاً، وكان بعض المثمنين لها يبدون أحياناً بموضوعات طبيعية، لكنهم يصلون، في النهاية، إلى البُعد الأصلي للموضوع، ويتجهون إلى التجريد. كان كل منهم أن يكشفوا أشكالاً جديدة وأنواعاً حديثة ضمن التكوينات، وكان من المتوقع للنظرة التكعيبية أن تتجه في بعض جوانبها إلى هذا الفن المجرد الخالص أو اللاموضوعي الذي يصير على عدم اتخاذ أي شكل طبيعي، حتى نقطة ابتداء، وترتكز عقيدة الفنانين الذين اتجهوا هذا الاتجاه، على

ومن مميزات الحدائث، إذن، الوعي الدقيق لمشكلة الفن، والوعي الذاتي المتواصل، ويتضح ذلك في حيوية وتنوع النقد الذي صاحبه، ويُفترض أنه ساعد في تطور الأدب الحدائثي، أما الاتجاه العام للشعر الحديث، فإنه يميل إلى معاملة الشعر كمادة حساسة تنجح، بشكل أفضل، عندما يُسمح لها بالتبلور ذاتياً، أكثر مما لو وُضعت في قوالب جاهزة، أي أن الشعر الحديث يتجه إلى مبدأ تقرير الذات الذي يطبق في عملية خلق القصيدة، وهذا لا يعني عدم وجود ضوابط، وإنما تكون الضوابط داخلية⁽¹⁾. لقد كتب (تزارا) معترفاً بأن عدميته النهلستية الظاهرة متأصلة في إنسانية جوهرية، لنفصح بأسرع وقت ممكن، من يزعم إمكانية تصنيف الشعر تحت عنوان الوسائل التعبيرية، فالشعر الذي لا يميّز عن الروايات إلا بصفته الخارجية، الشعر الذي يعبر عما عن أفكار أو مشاعر، لم يعد يحظى باهتمام أحد، وإنني أضعه في المقابل كنشاط للفكر، ولم يقتصر شعر مثل هذا على اللغة، ولكن كانت اللغة ولا شك، واحدة من الصيغ التي يمكن للشعر أن يتجلى فيها⁽²⁾.

-
- أن الإيقاع في الخط واللون هو الذي يجب أن يعبر عن الحساسية الجمالية للفنان بشكل مجرد خالص، وكلمة مجرد معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشيء. ينظر: البسيوني، محمود: الفن الحديث، المصدر السابق، ص 88 - 89.
- (1) كورك، جاك: الحدائث في الأدب والفن، جسر إلى الآخر، ت: رعد إسكندر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، السنة الثامنة، 1988، ص55.
- (2) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحدائث والتجريب، المصدر السابق، ص117.
- 118.

لقد أنتجت الأحوال التخيلية للدادائيين في حقل الصور المجازية نتائج فنية ذات قيمة دائمة، وقد سعوا وراء أكثر التأثيرات غير المعقولة والغريبة، دون أن تُعيقهم الرغبة في الاتصال بالمعنى التقليدي، مسترشدين بحافزين متناقضين، فقد أظهرت هذه الصور من ناحية سخر الروابط التقليدية، وعُبرت من الناحية الأخرى عن الشعور الذي عرفه (ماريني) كتضمنين للغياب المستقبلي، فإنه في عالم اللامعقول ليس من شيء لا معقول، بحيث ليس له معنى، وتناغمت صورهم المجازية الجنونية تناغماً تاماً مع الاتجاهات الحديثة المُعقلنة بصورة متعددة لربط المتناقضات، ولم يكونوا مهووسين مثلما تظاهروا، بل حملوا حياتهم الطائشة في الظاهر بمحانٍ واضحة مُميتة⁽¹⁾.

أما في الشعر، فإن محاولات (تزارا، أبولينير، هولسنريك) والآخرين لم تذهب سدى، فهي تُبعث اليوم من جديد بصورة (قصائد كونكريتية وسينمائية، فراغية، صوتية، فيزيولوجية)، وأيضاً (قصائد دارجة Pop) و(قصائد دراجة فوق العادة) و(ما بعد الحداثة) و(قصائد ميكانيكية) و(قصائد حدث Event) و(قصائد الرسم)، وما إلى ذلك، والقصيدة التالية من (الفن الدارج فوق العادة Super Pop Poem)^(*): هوف!

قصيدة دارجة فوق العادة للشاعر فرانسوا دوفرين⁽²⁾

(1) المصدر نفسه، ص 231 - 232.

(*) هذه القصيدة نُقلت مقاطع منها إلى العربية دون التصرف كثيراً في كلماتها، لكي يتم المحافظة على جوّها الجناسي قدر الإمكان.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 185.

عقل إيقاعي مثالي ثالي

إيقاع مثالي ثالي أمثله

إيقاع هو لبن جيلاس

عقل مرفق غيراس

سجن جن بوما نجل

لوزان لوز آن جيليه

لوزتا لوس أمجلس...⁽¹⁾

ويُعدّ التجريد للفنان الحديث، من أكثر التأكيدات تطرفاً لحقوق الشكل على المضمون منها وصف بـ(والاس ستيفنس) للرواية السامية، هو أنها:

1. يجب أن تكون تجريدية.
2. غير مرئية أو مرئية أو كليهما.
3. شيء يُرى أو لا يُرى في العين.
4. تجريدية دمها كدم الإنسان الفكرة.

والمضمون حسب تشبيه (ستيفنس) هو السائل المنشط في شرايين الشكل، وهو ضرورة طارئة، وكانت الحركة باتجاه التجريد في الفن محاولة للتخلص من هذه الحالة الطارئة لإدراك المغزى الدائم⁽²⁾، وما الشعر الكونكريتي سوى محاولة

(1) المصدر نفسه: ص 186.

(2) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص 186.

لتجاوز المفهوم النوعي للشعر، وتجاوز البناء الشكلي والتقني له، ومنذ عام 1912 نشر (ماريتي) بياناً أكد فيه، من بين ما أكد، على ضرورة تحطيم الجملة والاعتماد على الصدفة في ترتيب كلماتها، بل إنه فكك الكلمة في قصائده، وراح يوزع حروفها على نحو صوتي أو تشكيلي أو هندسي، ليُلغى بذلك الدلالة المنطقية للغة⁽¹⁾.

كما أن خلط الرسم بالأشياء الطبيعية والأشياء الاصطناعية (تقليد الأشياء الطبيعية بمادة البلاستيك) والصور الفوتوغرافية للأشياء الطبيعية، هذه العملية التي تجمع بين الكولاج والأشياء الجاهزة، هي من سمات الفن الدارج^{(2)(*)}. لقد رفضت الدادا فصل الفن عن الحياة، مؤكدة أن الفن ليس سوى وسيلة تعبير إلى جانب وسائل أخرى عديدة وليس غاية مهياة لأن تملاً حياة بكاملها، هكذا يصبح تعبير (دوشامب) خرافة حية في فترة عانت فيها الحركة الفنية من أزمة ولدتها ظروف ما بين الحربين، الظروف التي قدّمت لعبية (دوشامب) ما يبررها، صحيح أن الأجيال اللاحقة المنبثقة عن الحرب، قد أهملت ما أدت إليه من نتائج مواقفه (اللاجالية) خارج نطاق التصوير، إلا أن ذلك لا ينفي القيمة الفنية لبعض أعماله، وبعد (دوشامب)، يصبح (بيكاييا)

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 194.

(*) الفن الدارج: نشأ في الولايات المتحدة وإنكلترا، وشاع كذلك في فرنسا وألمانيا وسويسرا، وهو نزعة نحو العامة يستعير الصور الشائعة من الحياة اليومية المعاصرة، كما تظهر على لوحات الإعلانات، وفي صفحات مجلات السينما الزاخرة بصور النجوم السينمائية...

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 154.

المعلم الأول في مجال (اللاتصوير)، إذ عبّر عن اتجاهه (اللافي) في مجموعة من الأشياء - الصور الشخصية (Objects Portrait) - عبارة عن رسوم لأشياء تقنية معزولة، تأخذ دلالة جديدة بفضل العناوين (أسماء أشخاص معروفين) التي أطلقت عليها: (رموز سيارة) (بيكاييا)، (شمعة السيارة) (فتاة أمريكية تتعري)... صور بعد ذلك آلة غريبة تُجسد فكرة (اللاتصوير) لغياب اللون (فقط الأسود والرمادي والفضي)⁽¹⁾.

لقد وجد الدادائيون في مثل هذه التقنيات الجديدة، خير وسيلة للتعبير عن نزعاتهم العدمية، يقول (هوغوبال): أخذ الإنسان يختفي تدريجياً في الرسم، ولم تعد الأشياء تظهر على اللوحة إلا على هيئة مجزأة، وهذا دليل آخر على أن السماء البشرية باتت قبيحة وبالية، وإن الأشياء المحيطة بنا أصبحت مبعثاً على الاشتزاز، والخطوة التالية هي على الشعر أن يتخلى عن اللغة مثلما تخلى الرسم عن الأشياء للأسباب نفسها...، وإذا ظهر الإنسان على لوحاتهم، فبصورة ممسوخة، ولهذا السبب أيضاً، استعادت الأقنعة، عند الدادائيين، سحرها⁽²⁾.

وقبل الدادائيين، كان الرومانسيون^(*) قد عبروا عن اغترابيتهم^(**) واحتقارهم المجتمع على طريقتهم، فكان الظهور بمظهر الشاحب العليل، موقفاً

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 169 - 170.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 87 - 88.

(*) الرومانسية (الرومانتيكية): بمعناها الدقيق، هي العالم الداخلي للإنسان والحياة الوجدانية الخفية، ولقد كانت الرومانتيكية موقفاً ساد في الفن والأدب في أوروبا، كما تُعد انعكاس واضح المعالم في الأدب والفلسفة والفن، لتناقضات المجتمع القائم على التفاوت

يعبر بوساطته الفنان الرومانسي عن تنكره للعالم البرجوازي، حتى بات الشاعر الرومانسي يتساءل: أيستطيع الوجه الشاحب أن يُثير عطفها، إذا فشل الوجه الممتلئ صحة في أن يفعل ذلك؟ وقد كان نحول (بايرون)، وحتى انتحار (فيرتر) موضحة العصر في حينه⁽¹⁾.

في حين أن الفنان لا يملك سوى المادة الأولية التي يجدها أمامه، وأن الشكل المهم من الناحية الجمالية، هو شكل المادة الأولية من حيث المعالجات البنائية والتقنية للمظاهر الحسية للمادة المستخدمة في إظهار العمل الفني، وبغض النظر عما بعد الشكل من مضمون أو معنى، كما أن اهتمام الفنان المتزايد

الاجتماعي، كما أن النزعة الرومانتيكية نزعة مُبهمة، وإن كانت، في الأصل، تمرداً على الكلاسيكية والقواعد والأنماط والأشكال الارستقراطية، لم يكن بمقدورها أن تكون واضحة، على الرغم من معارضتها لذلك المضمون الذي استبعدت منه جميع المسائل العادية، ولقد رأى (نوفاليس) أن الرومانتيكية قد شجعت المعالجة الشعرية للموضوعات التي كانت حينئذ مُحرجة، وقد كتب يقول: إن النزعة الرومانتيكية ترمي إلى إضفاء معنى على الأشياء النافهة، وإسباغ روعة المجهول على الأشياء المعروفة. ينظر: عرض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، طرابلس، لبنان، 1994، ص229.

(**) الاغتراب: اصطلاح يُستعمل كمرادف للخلل العقلي، وهو نوع من التعرف الخاطيء والإدراك المغلوط، تبدو فيه المواقف والأوضاع المألوفة، كما يبدو فيه الأشخاص غير مألوفين، وغريباء، وربما كانت هذه الظاهرة تنتمي إلى الفئة ذاتها، على غرار ظاهرة خداع الإدراك، إذ يخبر المرء تجربة جديدة وكأنها كلها قد حدثت في وقت سابق، أو كأنه رآها من قبل. ينظر: رزوق، اسعد: موسوعة علم النفس، ط1، م: عبد الله عبد الدايم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977، ص44.

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص49.

بوسائله التعبيرية أدى إلى استنباط أساليب وأشكال فنية جديدة، فالمادة تنطوي على تعبيرية خاصة بها، وما وظيفة الإبداعي سوى إظهار العمل الفني من خلال تجلّي المظاهر الحسية في ذات الوسط، وتبعاً لرؤية المبدع الخاصة، وكما أن لكل فن مواده، ولكل عمل فني مادته، فما يصلح لعمل لا يصلح لآخر⁽¹⁾.

وقد اُتسم النصف الثاني من القرن العشرين بدخول مواد وخامات، كان يُنظر إليها من قبل على أنها خارجة عن مجال الفن، لدرجة أنها لا تستحق أي اعتراف يُذكر، إذ امتلك التجريب مع المواد الأولية أهمية كبرى في فن ما بعد الحداثة، وهذا ما جعل تلك المواد أداة تعبير، كما امتد الرسم إلى أبعد من الشيء الفني ذاته، ليخلق مكاناً محشوراً بأشياء مصنوعة من مواد مُهملة، واعترف أخيراً بمناداة (مارسيل دوشامب): بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية، لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر⁽²⁾، إذ إن الدادا تؤكد على أهمية الجماعة، وإن على الشاعر أن يختلط بالآخرين، إذ إن الشعر ليس في الكلمات، بل هو في العمل، وهو الحياة نفسها، على حد تعبير (بيهار)، الذي يُضيف: ليست هذه مفارقة خاصة بالدادا أن تُنتج هذه الحركة التي تبنت الهدم بمثل ما أنتجت... فالدادا تخلق، في الوقت الذي تهدم فيه، وبتحطيمه البنى القديمة، كان (تزارا) يعرف أنه يبني نظاماً جديداً، إذ تبنت الدادا وسائل التعبير الملائمة في الشعر، كما في الفنون التشكيلية والموسيقى، الطباعة غير المنتظمة، الكلمات الحرة، القصيدة الصوتية،

(1) المشهداني، نادر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 3-4.

(2) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، ت: فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990، ص 258.

الصورة الفوتوغرافية، فضلاً عن الإلصاق والتركيب (Montage)، كما أن هذه الوسائل التي عرفها التكمييون والمستقبلون، ستأخذ مع الداداء، فيما بعد، أبعاداً جديدة، ولعل أبرز هذه الوسائل، هو الإلصاق، على صعيد الفنون التشكيلية، على مساحة مُسطحة لمجموعة من الأشياء الغريبة عن التصوير، والمهيأة في الأصل لأغراض مختلفة كلياً عن التصوير، كالصورة الفوتوغرافية وبطاقات دخول الحفلات وقصاصات الجرائد، التي يُضاف إليها أحياناً مواد أخرى كالأسلاك والأزرار وعُلب الكبريت أو أية مادة مماثلة، تختلف في طبيعتها عن طبيعة الورق، وتتعارض معها، لأنها تُشكّل على المساحة المُسطحة للوحة نوتوات بارزة عندما تُلصق بها بوساطة مادة لاصقة⁽¹⁾.

لقد كان الدافع إلى التجريد، هو التغير في الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، فضلاً عن التحولات التي رافقت التقدم التكنولوجي في الوسط الإنساني، وما رافقها من تبدّل في القيم والأفكار والمفاهيم، نتيجة لهذا التطوّر والفلسفات الجديدة⁽²⁾، ويمكن القول أن الدادائي، بأعماله المرتبطة بالحياة

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 170 - 171.

(2) لقد حدثت تحولات فلسفية كبيرة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فقد قام (نيتشه) بتغيير جذري للقيم، وتأكيد على نسبتها، وفي وسع الإنسان استبدالها متى شاء، كما شهد بداية القرن العشرين التحلي عن فكرة القانون المطلق والثابت، أو الحقائق المطلقة، كما تميّز القرن العشرين بالتأجّات العلمية المتميّزة، وما قدّمت علوم الفيزياء الحديث وغيرها من علوم حطّمت الأيقونات التي كانت تستدل مستارها على الفكر البشري سابقاً، إذ أن هذه الثورات الفلسفية والعلمية أثّرت على الفكر الجمالي الفني والذائقة الجمالية، وتأسست بذلك حركات فنية تنطلق بمنطلق فلسفي يرتبط بهذا

والناس بإفرازاتها المادية المَهْمَشَة، والتي تحيا خارج بؤرة الإدراك، قد جعل منها بيئة جمالية تستقطب بؤرة الإدراك مُجدِّداً، وتتضمَّن (بذور أفكار هامة تناولها بعد ذلك فنانونا ما بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا خاصة)، كما أن الدادائي قد حرر الفن من استبداد المواد التقليدية، واختار موادّه من الأرصفة أو صناديق القمامة أو الجسد الإنساني، واستعان بكل ما يخدم غرضه لعمل قطعة فنية من المَهْمَلات القديمة في تلصيقاته وبناءاته، إذ عامل هذه البقايا المَهْمَلَة بحنان مُنتقياً إيّاها لخواصها المظهرية شكلاً ولوناً، دون أن يُخفي هويتها الأصلية⁽¹⁾.

إن الدادائية تكوّنت في نيويورك عام (1915) مجموعة من الفنانين المهاجرين، أمثال (كرافان) (فاريز) (غليزة)^(**)، وأبرزهم (دوشامب) و(بيكاييا)، والأمريكي (مان راي)^(*)، إذ مارس هؤلاء تأثيراً حقيقياً على الفن الأمريكي، وبداية ظهوره قد نما على يد خلقية دادائية، في حين أن فنانين أمثال (آرب، أرنست، شويترس) من الذين كانت ممارساتهم الفنية كلعب شكلي، كتصورات حرة للمخيّلة التشكيلية، أي أن ما يهتمهم بالدرجة الأولى، هو أن يكون للتحجبة الفنية صفة التلقائية، اللعية (Ludique) واللاعقلانية، وهو ما يبرر انتقاء الدادا للصور التي لا تمثل أيّة قرابة شكلية فيما بينها، فالدادا لا تعيش سوى الحاضر، فوضوياً وترفض كل منهج أو تقليد⁽²⁾.

الاتجاه أو ذلك. ينظر: فرمان، عاصم: الثابت والمتحوّل، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ص 54.

(3) W.S. Rubin: Art Dada el Surrealiste, (trad, del) American, Paris, P. 10.

(**) غليزة (Cleizes) (1881 – 1953): فنان تكعيي فرنسي.

(*) مان راي (1890 – 1946): فنان أمريكي، يُعدّ من أهم فناني الدادا الأمريكية بعد (مارسيل دوشامب).

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 169 – 170.

أما فلسفة خالف تُعرف الرومانسية، فما هي إلا تظاهرة للذات بوجه المطلق، واحتجاج على أخلاقية المجتمع البرجوازي القائمة على المنفعة، والمنفعة لا تحمل قيمة استيطيقية في عُرف الرومانسين، لا يوجد ما هو جميل حقاً إلا ما لا يمكن أن يفيد في شيء، وكل ما هو نافع بشع، لأنه تعبير عن بعض الحاجة، وحاجات الإنسان مُقرفة، وأدى ذلك الخلاف بين الفنان والمجتمع إلى نشوء نظرية الفن للفن، وهكذا فإن الدعوة للفن من أجل الفن كانت رد فعل ضد النزعة (المهادفة) البرجوازية، وضد الفنون التشكيلية التي كانت من الهزال بحيث أنها لم تستطع أن تُبهر حتى جمهور الوسط⁽¹⁾، على أن نظرية الفن للفن^(**) التي كانت

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 52.

(**) نظرية الفن للفن: حركة من الحركات ذات الصلة بالرومانتيكية، فقد نشأت في العالم البرجوازي المابعد ثوري، جنباً إلى جنب مع الحركة الواقعية التي كان هدفها استكشاف المجتمع ونقله، وحركة الفن للفن (الموقف الذي تبناه (بودلير) الشاعر العظيم، الذي يُعدّ واقعياً في أعماقه)، هي أيضاً احتجاج ضد النفعية التافهة، وضد الاهتمامات السطحية والتجارية للبرجوازية، وقد نشأت من تصميم الفنان، على أن لا ينتج بضائع في عالم أصبح كل ما فيه بضاعة للبيع، وعلى الرغم من أن دُعاة (الفن للفن) يعنون بالجمال وخلق الجمال، أي يهتمون بالشكل أكثر من المضمون، فهم لا يقصدون التكلّم لذات الكلام، ويعترفون بأن الكاتب يكتب لنفسه، وفي عصور الترف البرجوازي، قامت دعوة الفن للفن، وهي نوع من الهروب من تبعات الحاضر، فتجاهل الأدياء لذلك العهد - في أدبهم مطالب عصرهم - وهدفوا إلى خلق أدب هو صورة للترف في ذاته، وكانوا لا ينفصلون بالغايات الاجتماعية والخلقية، بمعنى أن أدبهم كان غير خلقي في طابعه، ولكنه لم يكن يُضاد الخلق. للمزيد ينظر: فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت

=

احتجاجاً على واقع المجتمع البرجوازي النفعي، وترفعاً عن الواقعية المسطحة والدعوات الاشتراكية الناشئة، وقد مهدت الطريق إلى موقف أكثر سلبية وأكثر عدمية في عصر الامبريالية والحروب العالمية، موقف مضاد للفن والقيم الاستيطانية⁽¹⁾.

لقد عبّرت الدادا عن موقفها من التطور العلمي وتحول الإنسان بسبب ذلك إلى مجرد أداة، من خلال موقفها إزاء الآلة، وهو الموقف الذي أخذ طابع العنف المأساوي منذ نهاية القرن التاسع عشر، وعبّرت عنه الصورة الفوتوغرافية المركبة لـ(راؤول هوسمان) و(هوج Hoch) اللذين عمدا إلى الجمع بين صور الإنسان المفلّك وصور أدواته، ولهذا حاول كل من (بيكاييا) و(دوشامب) الخروج من نظام القيم السائد، فأخضع (بيكاييا) معظم تأليفه لبنية غير متناظرة، تجمع بين عناصر متباعدة، كما سار (دوشامب) في الاتجاه نفسه، إنما بأكثر جذرية، إذ حاول أن يقابل بين الشيء التقني أو الحرفي، والشيء الجمالي، وإن تطابق بينهما، فقد ذهب (دوشامب) إلى أبعد من ذلك عندما عرض (الأشياء الجاهزة) التي قادت رجال الثقافة للاعتراف بأن شيئاً ما ليس ثقافياً إلا لأنه صنّف هكذا اصطلاحاً، أي بإرادة أولئك الذين يتحكمون بالمتاحف على حد تعبير (بيهار)⁽²⁾. لقد بدأ التشكيك في المسار التقدمي والمستقيم للتاريخ، فقد شعر بأن

ب ت، ص 82. وكذلك: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، المصدر السابق، ص 350 - 352.

- (1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 52.
- (2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 172 - 173.

المؤسسات التي خلقها الماضي، ومنها اللغة، هي مؤسسات فخمة، لكنها أصداف خاوية متواصلة مع الماضي، لا تقدم سوى سطح براق لواقع مُدمر وقمعي، في حين أن الناس شعروا بضياغ مبدأ الوحدة، فقد الحاضر على ما يبدو اتصاله العضوي بالماضي والمستقبل، وأصبح الزمن سلسلة من اللحظات المفككة، وأصبح الشعور بالتواصل ينهار أمام اللاتواصل⁽¹⁾، كما أن دعوة (الفن للفن) صناعة على الفن نفسه. إن هذه الدعوة لا تظهر إلا في الفترات التي يكون فيها الفن مهدداً بالموت، على أن أصحاب الفن للفن لا يخلون من دلالات اجتماعية هامة، إذ أنهم لا يقيمون وزناً لغير القيم الجمالية، فالجمال الفني وحده أساس المتعة الفنية، ولا قبح في الفن إلا لنقص وحدته وانفصام أجزائه بعضها عن بعض، بحيث لا تسري الحياة في جميع أجزاء العمل الفني، فلذا اعترض بأن الإنسان قد يجيد في العمل الفني الذي يستكمل كل شروط الكمال متعة أقوى مما يجدها في العمل الكامل من الناحية الفنية، وإن السبب في الشعور القوي بالمتعة هو الخلط بين القيم الجمالية والقيم اللاجمالية^(*)، وغالباً ما كان الشك يساور

(1) براديري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 31.

(*) وهي القيم المحايدة، التي هي غريبة عن الجمال، ولكنها غير مضادة له، كالقيم الاجتماعية التي تجتذب إليها هواتها، كأن يجذب العمال أو رجال الدين إلى الحقائق التي نهمهم، والقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ، إذ تختلط المتعة الفنية مع متعة الأشكال الغريبة عن الفن، ولكنها تزيد من قيمته في نظر = = القارئ مثلاً، وهذه الأشياء مضادة ومغايرة لما هو مضاد، والتي قد تزيد من جمال الفن، ولكنها غريبة عن الفن، ولا ينبغي أن يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني، وهذا الخلط تبدو فيه متعة العمل الأدبي الناقص فنياً أقوى من متعة عمل أدبي كامل فنياً، وكذلك نجد أن دُعاة الفن للفن لا

العقول المحدثة التي اعتقدت أن النظام الصناعي أو مفاهيم الكفاية، حطمت القضايا الروحية، وأحلت الفوضى الضارة محل النظام، فلقد حدث الشيء نفسه للشاعر المحدث الذي قدم إلى المدينة الصناعية المحتشدة بالبشر، والتي تُكوّن البيئة الحقيقية لقرننا الحالي، إذ نُظر إليها بمثابة مجتمع عقلائي مُرتب ظاهرياً، يُخفي في داخله طبقات منسية سفلية من التاريخ والحضارة والطاقات النفسية الفاسدة، وعليه نجد (بودلير)^(*) قد توجه إلى القشور الشهوانية ليدفن نفسه فيها، وكأنه يريد من ذلك التأكيد من واقعها، إلّا أن هذه الأمور الشهوانية السطحية اتخذت صفة الكابوس، وبرهنت على أنها أمور تافهة رمت في لجة العبث والضياع⁽¹⁾.

ويمكن القول أن بداية التحول عن المفهوم الكلاسيكي للفن والجمال مع

يتكروّن قيمة الجمال الفني في تحرير الإنسان من بعض المشاعر والعواطف، وذلك بتعبيره عنها تعبيراً موضوعياً. ينظر: هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، المصدر السابق، ص 358.

(*) شارل بودلير (1821 - 1867): شاعر وناقد فرنسي، أغرف نفسه في الدين والفقه، وحطم حياته بالمبالغة في كل شيء - حتى في حبه لأمّه - وبعدم فهمه لكل ما يُحيط به، وتبصراته الغيبة، عُذ ديوانه الشهير (زهو الشر 1857) مجافياً للذوق الأدبي السليم وللأخلاق، وكان لا بدّ من حذف بعض قصائده عند الطبع. قضى بعد ذلك عامين في بلجيكا في فقر مُدقع وشدة مؤلمة، عاد إلى باريس حيث مات فيها. إن الحداثة في مفهومها الجمالي عند بودلير تمثل، في الأساس، عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطوّر الفن والمشاريع والأفكار والعادات والتبرّم إزاء كل ما هو موجود أو يملك شرعية مُطلقة. ينظر: فيرست، ليليان: الرومانتيكية، ت: عدنان خالد، منشورات المركز الثقافي، بغداد، 1978، ص 137.

(1) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 30.

الانطباعية (***) في تمويهها للأشكال الحسية، وتحريرها نسبياً من قوانين التمثيل التقليدية، وقد وصلت الحداثة الفنية قمّتها، إذ انطلقت شرارة كل من التكعيبيين والدادائيين والتجريديين والسرياليين، وتمثلت بصورة رئيسة بعملية تدمير الأشكال المألوفة الراسخة، التي تحول دون أن تأخذ العملية الإبداعية مداها الرحب، ومن ثمّ الهجوم على كل ما هو موجود وما يملك شرعية مطلقة يصبح أمراً ممكناً، فالخداثة لا تعترف بقدسية أي شيء، ومن ثم فإن الأشياء كلّها تخضع للبحث والمحاكمة⁽¹⁾.

(**) الانطباعية: حركة تمرد وعصيان قام بها رجال عباقرة على الفن الأكاديمي الرسمي. وما اتصف به من ادعاء وصلّف، ويرى الانطباعيون أن آثار الفنانين الأكاديميين إنما هي "جحيم من الجدارة الدعيّة والتفاهة المتعجرفة والرياء المتخفّ"، وقد ثارت الانطباعية على التزييف الفني وعلى الأوسمة الكثيرة التي كانت تكسوه، لأنها في نظرهم تسترّ أجزاءه المخزية، ويرى (ميزان) أن الفنان ليس إلا بؤرة أو عدسة تجمع للأحاسيس، إنه دماغ وآلة تسجيل.. والانطباعية تعني المزج البصري للألوان، إنها تفكيك الألوان على اللوحة ثم إعادة تركيبها في شبكة العين.. إن اللوحة لا تمثل شيئاً، وينبغي أن لا تمثل شيئاً على الإطلاق.. إن الانطباعية عندما أذابت العالم في نور وحطّمته وحولته إلى ألوان، ومن ثمّ سجّلته كأنه امتداد لمدارك حسية أصبحت شيئاً فشيئاً تعبيراً عن العلاقة بين الذات والموضوع، وقد ظهرت كلمة الانطباعية من اللوحة التي عرضها (كلود مونيه) منذ عام 1874 في قاعة المرفوضين وأطلق عليها (شمس مشرقة - انطباع) ينظر: عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط1، طرابلس، لبنان، 1994، ص 233 - 234.

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 24.

وعلى هذا النحو، فإن (دادا تشق طريقها)، إذ أنها لا تبغي أن تتوصل إلى نتيجة أو تكسب مجداً أو فائدة عبر جميع هذه المواقف المقرفة، لقد كَفَتْ عن الكفاح، لأنها تُدرك أن ذلك لا يخدم غرضاً ما، وأن كل هذا لا أهمية له، إن ما يهم الدادائي هو غط الحياة التي يجيها، وهنا نقف على السر العظيم⁽¹⁾، وعليه فإن أول جماعة دادائية في سويسرا، أثناء الحرب (من تزارا وغيره)، تشكَّلت لتحقيق هدفها في أن تحرر الشعر، وهذه الكلمة موجودة في جميع البيانات الشعرية، من آخر رقابات الحس السليم، لما كان الدادا لا يعترف بالغريزة، فقد أدان التفسير سلفاً، إنه يرى أن علينا أن نتحرر من كل رقابة على ذاتنا، كان دادا يريد أن يصل إلى الحقيقة العارية عن طريق أعنف الوسائل، وقد كانت السريالية تنهجاً وتنظيماً للدادائية بمساعدة تقنيات دقيقة محددة: حلُم اليقظة، الكتابة الأوتوماتيكية⁽²⁾، رفض كل تورط في عادات تفكير الإنسان بأمل

(1) التكريبي، جيل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 328.

(*) لقد كانت الخطوة التالية، هي الكتابة التلقائية، إذ يطلق الفنان للمصدفة واللاوعي والعشوائية، وبذلك يحل اللانظام محل النظام، وتحل العفوية والبراءة محل التزمّت والتصنّع، كما يريد الدادائيون، ومن بين قصائدهم (غلو حلاق التماسح والعصا الساحرة)، إذ سَحَي هذا الضرب من الشعر (شعراً أوتوماتيكياً)، إذ ينبع الشعر الأوتوماتيكي مباشرة من أحشاء الشاعر، أو من أعضاء أخرى اختزنت ذخيرة من المادة القابلة للاستعمال، وليس بوسع حوذي العريبات، أو ذي التفاعيل السداسية، ولا النحو، أو علم الجمال كبحه. إن الشاعر يصيح، يعلن، يتنهد، يتمتم، يتغنى كما يشاء. إن قصائده مثل الطبيعة. أما الأوتوماتيكية في الرسم، فقد حمل لواءها، فيما بعد، بعض

الوصول إلى حقيقة تقف في ما وراء هذه العادات ، فقد بات مقبولاً من غير جدال أن الإنسان يستطيع أن يكون شاعراً دون أن يكون قد كتب بيتاً واحداً⁽¹⁾، في حين أن استخدام الدادائيين لبعض المواد والأشياء المتنوعة التي وجدت صدفة، واستُخدمت في غير مجالاتها، قد أفقدت دلالاتها الأساسية، بحيث ما كان ثانوياً في وظائفها الأساسية، كالشكل واللون والمادة، يصبح المبرر لاستعمالها، وإن استعمال مثل هذه الأشياء الغريبة عن التصوير، يعبر عن أهداف الدادائية واهتماماتها الرئيسة، كرفضها للمفهوم الجمالي التقليدي، وما يتطلبه من تقنية فنية محددة، والتركيز على عامل الصدفة ودلالاتها الإيجابية. وكلك اهتمامها بالطبيعة العفوية أو اللعية لهذه العناصر التي أخذت كما هي⁽²⁾.

وبعد استعراض كل إنجازات الحركة الدادائية منذ نشأتها عام 1916 وحتى بداية اضمحلالها عامي 1922 - 1923، إذ أنها قدّمت في مجال الفن التشكيلي بعض الأعمال الفنية العظيمة، ولكنها لم تحقق ذلك النجاح في مجال المسرح والدراما، ولم يبقَ لها سوى قيمة تاريخية، وربما كان إنجازها الكبير هو الهدم، فقد ساهمت مع بعض الحركات الفنية المواكبة لها في كسر الجمود الذي أصاب

الرسمين السرياليين، أمثال (أندريه ماسون، خوان ميرو)، ويشبه (هربرت ريد) الأوتوماتيكية في الرسم بخريشة من طراز رفيع. للمزيد ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 69 - 73.

(1) ر. م، البريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت: جورج طرايشي، ط3، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983، ص 157 - 158.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 171.

الأشكال المسرحية، وفي إرساء روح التجريب والاستكشاف، وما يستحق الذكر أن الدادائيين قد استحدثوا بعض العناصر المسرحية التي استمرت بعد اضمحلال الحركة، ولعبت دورها في المسرح المعاصر، ومن هذه العناصر، استخدام الرموز الشاذة المضحكة، وإدخال لعبة العبث إلى المسرح، وتعرية البلاغة الأدبية الكاذبة اللادرامية، وكسر الحواجز بين الكاتب والممثل والمتفرج، وإدخال الحوار الكونترانطبي إلى المسرح، بمعنى قيام عدة أشخاص على المسرح بإلقاء مونولوجات أو إصدار أصوات مختلفة في وقت واحد، بحيث تكون النتيجة تركيبة شعورية موحدة، وهو تكتيك مُستعار من الموسيقى أصلاً⁽¹⁾.

وما تجدر الإشارة إليه أن الحركة الدادائية لم تُنتج سوى القليل من المسرحيات التي تتسم بقيمة دائمة، وقد لعب مفهوم مسرح القسوة (القسوة تعني هنا التمثيل الجاد الذي يؤثر في المشاهد ويغيرها، ولا تعني إثارة المشاهد أو استفزازه) دوراً بارزاً في التأثير في مسرح الستينيات والسبعينيات، وفي التأثير في مخرجين كبار أمثال (بيتر بروك) و (جيرزي غروتوفسكي)⁽²⁾، كما تعلن مسرحية (اللامسمى) لـ (بيكيت) أن جميع هؤلاء الغرباء وهذا الغبار من الكلمات، لا يفيد إلا في خلق أنماط مُسلية على نحو مُعتدل، وبأنه ليس هناك فرق كبير هنا بين تعبير وآخر، فعندما نفهم أحدهما، فقد فهمنا جميعاً، ويقوم (المعلم) في مسرحية (ايونسكو) بتعليم تلميذه أن الكلمات ليست إلا مجرد مجاميع من الأصوات دون معنى⁽³⁾.

(1) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص 352.

(2) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 352.

(3) كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، المصدر السابق، ص 116.

وقد استمر الدادائيون بإتباع التقليد اللامعقول الذي وصفه (الفرد جاري) في كتابه (الباتافيزيا Pataphysics)، بأنه طريق الحلول الوهمية، والكثير من طرائقه الفنية في اختزال اللغة إلى هراء، تماثل تلك التي استخدمها (جاري) في قصائده ومسرحياته، ففي مسرحية (المغامرة الفضائية الأولى للسيد أنتيابين) مثلاً، استخدم (تزارا) أحد أدوات (جاري) الرئيسة، وتعلّق إحدى الشخصيات، وهي شخصية السيد (كريكري): لا توجد ثمة إنسانية، بل المرددون والكلاب، تنتهي المسرحية والسيد (أنتيابين) يعلن: لقد أصبحنا متمردين، مُردداً الكلمة تسع مرّات على نحو مُرهق للأعصاب، قبل عبارته الأخيرة: ثم اذهبوا، ويلجأ (تزارا) إلى أسلوب آخر في ذلك معالم اللغة في إعلان حول الحب الضعيف والحب المر الذي يبدأ بسلسلة من المتكافئات اللغوية، مثل تمهيد واحد = Valise امرأة = نساء، سروال = ماء، معادلات لا معقولة، لا تسمح بأي فهم مُنظم، فيقول إن اللغة التقليدية، مع فائدتها، لا حاجة لنا إليها في عزلتنا لألعابنا الحميمية وأدبنا، وهذا ما يُشير إلى رفض اللغة⁽¹⁾.

ومما يستحق الذكر، أن الدادا تُكيّف نفسها لكل شيء، ومع هذا فهي لا شيء، إنها النقطة التي تلتقي فيها نعم أو لا، وكل المتناقضات، لا في معاهد الفلسفة الإنسانية الوقور، بل في قارعة الطريق وبكل بساطة، مثل الكلاب والجراد⁽²⁾، هكذا راحوا يواجهون العالم بكل ما يمكن أن يهزه: سخرية، فضائح، تحذيات، إهانات، إساءات، غطرسة، ضحك، ضحك على الذقون، أرباك،

(1) المصدر نفسه، ص 116.

(2) التكريفي، جيل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 328.

تخريب، ضجة مُتعلّلة، وإصدار البيانات والنشرات الاستفزازية، وكلّما تدرّج الجمهور بوسائل وقائية ضد أي نوع من هذه السموم، كان الدادائيون يواجهونه بنوع آخر منها، كما يقول (هانز ريختر)، وهذه نماذج من تصرفاتهم⁽¹⁾:

في أحد الأيام (السادس والعشرين من أيار 1920) أعلن أن الدادائيين سيقومون بحلاقة رؤوسهم على خشبة المسرح (في صالة غافو) في باريس، فحضر الناس للتفرّج على هذا المشهد، وعند ابتداء العرض، وقف (بريتون) وقد سدّد مُسدسين إلى صدغيه، و (الوار) بزي راقصة بالية (بالرينا)، و (فرانكل) بمثزر، و (سوبو) بكسي قميص، واعتمر كل الدادائيين إطارات أو أقماعات على رؤوسهم. كما كتب (هوغنيت) أيضاً عن إحدى فعالياتهم في مناسبة أخرى: كانت الخلفية عبارة عن قبو، لا أنوار همدت تتعالى من أرضية القبو، هازل آخر يُختفي وراء خزانته، راح يورّج الإهانات على الحضور... (أندريه بريتون) يُشعل عيدان كبريت، (أراغون) يموء، (سوبو) كان يلعب الختية مع (تزارا)، بينما كان (بنجامين بيريه وشارشون) يتصافحان المرة تلو الأخرى بلا انقطاع⁽²⁾.

ومما يمكن قوله، إن الدادا ترفض أن تكون وريثة المستقبلية أو التكميلية، ولو قبلت ذلك، لما كانت سوى مدرسة جديدة أو حلقة أخيرة في سلسلة الحركات الأدبية والفنية، ولذلك فهي تُشدّد على كونها لا تاريخية، لا توجد سوى في الحاضر، لا ترتبط بالماضي، كما أنها لا تقدّم نماذج للمستقبل، فلا شيء أسخف، في نظر الدادائيين، من تكريم المعلمين القدماء والاحتفاظ بأعمالهم،

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 44.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 45.

وقبل ذلك وقفت المستقبلية موقفاً مماثلاً من السلفية، مُعلنةً العداء للمتاحف و تراث الماضي، بيد أن تشابه المواقف لا يعني بالضرورة الالتقاء عند أهداف واحدة، فعلى نقيض الدادائية، جسدت انتقادات المستقبلين الإيطاليين للتاريخ تطلعات هؤلاء الفنانين نحو مستقبل أفضل، مبني على الاكتشافات العلمية وتطور التكنولوجيا، ولعل خير دليل على ذلك تصريحهم السيارة أجمل من انتصار ساموتراس^(*)، حتى الشعر الكونكريتي الذي ظهر منذ أواخر الخمسينيات في هذا القرن، إنما هو شعر مستقبلي في جوهره، والمستقبلية بعد، هي السليف المباشر للدادائية بعد الفوضوية والعدمية، ويقول (هانز ريختر): كأي حركة جديدة كنا نعتقد أن العالم الحديث بدأ معنا، بيد أننا في الواقع التهمنا المستقبلية^(**) بلحمها وعظامها، سوى أن هذه العظام اتخذت لها

(*) ساموتراس: تمثال يوناني يعود إلى بداية القرن الثاني ق. م.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 163 - 164.

(**) إن المستقبلية، في كل هذا، تركت آثارها على الكثير من الفنون الأوربية الحديثة، فنظرية الفنان المعماري (لوكور بوزيه) القائلة بأن البيت هو عبارة عن مآكنة للسكن تعكس بصمة المستقبلين على هذا الفن. كما أن الموسيقى (إيغور سترافنسكي) تأثر في عدد من أعماله المبكرة بالأفكار الجديدة التي جاء بها المستقبليون في الموسيقى، وذلك بعد زيارته إيطاليا وإطلاعه على الآلات الميكانيكية التي صنعوها لتحدث نوعاً من الموسيقى (موسيقى الضجيج)، ففي عام 1911 صنع (لويجي روسولو) أورغنأ أطلق عليه اسم أورغن الضجيج. كان يرمي بوساطته إلى استحضار كل ما هناك من أصوات غريبة في الحياة اليومية، وهو عين في ما سعى إليه بعد الموسيقي الكورسيكي (أدغار فاريز) وغيره ممن عنوا بالموسيقى الكونكريتية، إذ ينظر المستقبليون إلى الموسيقى

=

هيئة جديدة، بعد أن هضمناها، فاليانات الدادائية كانت في روحها امتداداً لبيانات المستقبلين، كما سار الدادائيون على نهج المستقبلين في أساليب عملهم: إصدار النشرات الدورية، وطوبوغرافية الكتابة، والتوجه إلى الجماهير مباشرة، وذلك بالنزول إلى الشارع والمقهى والكباريه، وإقامة المعارض والحفلات في مثل هذه الأماكن، كما نظموا والقوا الشعر على طريقة الأنية المستقبلية، وهي (إلقاء عدة أبيات أو أصوات أو قصائد في آن واحد، وتأثروا بمفاهيمهم المضادة في الفن والموسيقى، وبطموحهم في إيجاد لغة واحدة وإيقاع واحد للفنون جميعاً)⁽¹⁾.

وما تجدر الإشارة إليه، أن المفكرين أمثال (ماركس)⁽²⁾، نيتشه، فرويد

على أنها عبارة عن تتابع أمواج صوتية مهما كان مصدرها (نوتات موسيقية أو ضوضاء أو أي مؤثر صوتي كان) ينظر: الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 26.

(1) المصدر نفسه، ص 27 - 28.

(*) ماركس (1818 - 1883): فيلسوف الشيوعية، ألماني، درس القانون في جامعة (بيناً) بألمانيا، ثم انصرف إلى الاقتصاد والفلسفة الاجتماعية، اضطره في ألمانيا بسبب نشاطه الثوري، فانتقل إلى باريس، إذ التقى بـ (فريدريك أنجلز) وتعاونوا معاً على إصدار الوثيقة الشيوعية الأولى المعروفة باسم (المنشور الشيوعي) 1848، هاجر إلى إنكلترا وبقي فيها حتى وفاته، كذلك أسس ماركس عام 1864 المؤتمر الاشتراكي العالمي، وكان على علم بالفلسفة الألمانية، وخاصة فلسفة (هيجل)، ومحيط بالنظريات الاقتصادية المعاصرة، وتمكّن من المزج بين الجانبين لإخراج نظرية في تطور النظم الاجتماعية، هي أساس ما يُعرف بـ (الاشتراكية العلمية) للمزيد ينظر: غربال، اشرف محمد شفيق: الموسوعة العربية

- ويُسمّون بفلاسفة التشكيك - قد أعلنوا صراحةً تبرّهم من العقلانية، رغم الصيت الذي لفت به نفسها، فسعى كل واحد منهم، بطريقته الخاصة، لتعرية هذه العقلانية ورصد أحداثها ومشاريعها، ويمكن عد ما بعد الحداثة استمراراً للنقد المُدمر للأغوّج العقلاني الذي بدأ به هؤلاء المفكرون⁽¹⁾، في حين أن الخطاب الحداثي يرفض المصالحة مع العام والتفاعل معه، بل كان دعوة للهروب إلى العالم الداخلي كما فهمتها ودعت لها الرومانسية مثلاً، واتخاذ مواقف اللامبالاة واللايقين، وتقديس أنا الفنان الفردية، كما فهمتها واشتغلت عليها الدادائية، وأن الفعل الإنساني مجرد عبث لا جدوى منه⁽²⁾، إذ نرى أن الحداثة قد جاءت لتخلص الإنسان من الأوهام، وتحرره من قيوده، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً، وذلك لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي، ويهتم باللحظة الحاضرة، بالتجربة الآنية، وإرساء بعض الثوابت التي تحكم الإنسان وتحكم تجربته، كما تحكم الصيرورة الثقافية، فتفسّر التغيرات العابرة، وتمنح مشروعية تبريرية عقلانية لحالة الفوضى التي تنسم بها التجربة الآنية، ومن ذلك جاء

الميسرة، ط2، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1972، ص1616.

(1) المشهداني، نادر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص27 - 28.

(2) المشهداني، نادر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص24.

التقابل الضدّي بين الثابت والمتحوّل، كإمكانية تفسير التناقض الواضح بين اللحظة العابرة والقانون الثابت، التي يتحكّم بها ويمنحها نظاماً مستقراً أبدياً⁽¹⁾.

فضلاً عن ذلك، نجد أن الدادائية قد ركّزت بنسبة أكبر على ظاهرة التركيب، إذ إن فعل العناصر الملصقة ينعكس، ليس فقط في الكتابة التي تضمّنها، بل أيضاً في التمثيل المصوّر وبنيتها الخطيّة، وقد أخذ التركيب^(*) والإلصاق صفة تعبيرية في أعمال (هوسمان، أرنست، أرب...)، إذ إن الصورة المركّبة تهدف لإثارة الصدفة أو التضاد، من خلال مجاورة ألوان، مُعتبرة تقليدياً، غير مُتناغمة، إلى جانب عناصر تمثيلية توضع بمقاييس غير متجانسة، كأنما الغاية منها ليس الترابط التشكيلي، بل الفكرة التي تتضمّنها⁽²⁾، بيد أن الإلصاق الذي لم يكن استنباطاً دادائياً، قد عُرف سابقاً، واستُخدم للمرة الأولى مع التكميبيّة، في الورق المُلصق لدى (براك وبيكاسو)، لكن الدادا أضافت إليه طابع الحدث اليومي، بينما استُخدم الورق المُلصق مع التكميبيّة كجسم غريب، إنّما يحمل بإدخاله إلى المساحة المصوّرة، بنى وتواردات تدخل في سياق اللوحة، وبدورهم ركز المستقبلليون على أهمية الإلصاق الذي لم يعد يحمل لديهم أي من صفات الطبيعة

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص 140 - 141.

(*) إن الفرق الرئيس بين التركيب (Montage) والإلصاق، هو أن العنصر المُلصق يحتفظ في المونتاج باستقلالية أكبر، ويستخدم لقيّمته الخاصة، في حين أنه يفقد هذه الاستقلالية وهذه القيمة الخاصة، ويصبح جزءاً مُتّماً للوحة في الإلصاق. ينظر: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 171.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 172.

الصامتة، بل يُشير إلى المسيرة الدينامية الوقائعية للقيم الجديدة التي تسعى إليها المستقبلية، السرعة...، وترتبط بالإلصاق الصورة المركبة من عناصر كتابية، تجمع بين الشكل الخطّي والدلالة اللغوية، أي أنها تُضيف إلى العمل الفني المصور الظاهرة اللغوية، إذ تُصبح الكلمة أو جزء منها كشيء مُكتشف تدفع المشاهد للتعرف إليها⁽¹⁾، ولهذا فإن دادا لا نفع فيها، دادا خلو من أية حجة، كما هو شأن الحياة، وإن دادا جرثومة بكر تشق طريقها بمثل إصدار الهواء إلى كل تلك المنافذ التي فشل العقل في إشغالها بالكلمات والتقليد⁽²⁾.

وعلى الرغم من السمة اللامنهجية للحركة الدادائية، إلا أن السريالية توافقت معها في الأخذ بفضائل اللاعقلانية وما رافقها من آلية نفسية مباشرة أسهمت في تفعيل الرؤية التصويرية المناهضة للواقع⁽³⁾، وقد أثبتت الطريقة نفسها التي ألفت بها قصيدة من نظم الصدفة، أو بالأحرى قصيدة من غير شاعر، في الرسم أيضاً، فقد أمسك (دوشامب) بقطع من خيوط من علو متر من لوحة موضوعة بصورة أفقية على الأرض، وتركها (الخيوط) تسقط على اللوحة، ثم ثبتها بعد ذلك عليها، كما آل عليه وضعها بعد السقوط، و(هانز) ممزق الورق ويدعكه، ثم يرميه على اللوحة، وبعد ذلك يلصقه عليها، و(أندريه ماسون) يرش الرمل من بين أصابع يديه على لوحة مطلية بالدهان، ليؤكد أن

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 171 - 172.

(2) التكريفي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 328.

(3) ماجد، علي مهدي: الخدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير مشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2003، ص 98.

المبدع هنا هو أعصاب الفنان ومزاجه والصدقة، أما (أرنست) فقد ابتكر طريقة نشر الخبر بين ورقتين مطويتين على بعضهما، لينقلها بعد ذلك إلى الجفناصة أو يطبعها على الزجاج⁽¹⁾.

كما يمكن القول أن (ماكس شتيرنر 1806 – 1856)، الذي يُعدّ مؤسس الفوضوية الفردية) عندما نادى بالحفاظ على الملكية الخاصة، فلأن روح الـ(أنا) تتمكّل بها، إذ كان يرى أن الشيء القائم الوحيد هو الـ(أنا) وكل ما عداها خاضع أو مُلك لها، بالنسبة لي لا يوجد شيء أسمى مني... إنني أعلنها حرباً ضد كل دولة، حتى أكثرها ديمقراطية، واعتبر المجتمع والأخلاق والقانون أوهاماً ليس إلّا، وجعل مثله الاجتماعي (اتحاد الفرويديين)، لأن كل فرد يرى في الآخر مطاعه نفسه، وكل فرد هو مصدر أو نواة للنواميس الاجتماعية.

أما (باكونين 1814 – 1876) فكان يرى كذلك أن الدولة لا الملكية الخاصة، هي أساس البلاء، ومن هنا صبّ غضبه عليها، إذ أعلن رفضه لكل سلطة، إذ يقول إن الفوضوية هي النظام – أو اللانظام الأمثل الذي يُحقق حلم الإنسان، لا نظام، لا قانون، لا شيء يحمل طابع التجريد، هذا هو شعار الفوضوية، أهو تحرر الـ(أنا) البتي برجوازية على المُلّق البرجوازي⁽²⁾؟

في حين يهتف البيان الأول للدادائيين لا رسامين، لا أدباء، لا موسيقيين، لا نحّاتين، لا أدیاناً، لا جمهوريين، لا ملكيين، لا امبرياليين، لا فوضويين، لا اشتراكيين، لا سياسيين، لا ديمقراطيين، لا برجوازيين، لا أرسطقراطيين، لا جيوشاً، لا شرطة، لا أوطاناً، أخيراً كفى من جميع هذه السخافات، ما من شيء،

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 65.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 12 – 14.

لا شيء، إذ رفع البيان الشيوعي شعاراً عمّال العالم اتحدوا!!!، إذ ختم بيان الدادائيين نداءه بهذه الكلمات نحيًا للحلان والخليلان، جميع أعضاء (الدادا) هم رؤساء⁽¹⁾.

لقد أحدثت الدادا خرقاً في الرؤية البصرية، ورسّخت مبادئ الفن اللاموضوعي، إلا أنها انطلقت معرفياً من الحدس، باعتمادها التلقائية المباشرة في الأداء، بغياب أي رقابة عقلية أو اعتبارات علمية، فقد كانت ممارساتهم الفنية أشبه بلعب شكلي تخيلي، فحدد اهتمامهم بالتجربة الفنية على كونه لا عقلانياً، تلقائياً، لعبياً، ومن دون تحديد أسبقية أو أهمية عنصر من العناصر الفنية على غيره، وركّزت على الدلالات الإيجابية لعامل الصدفة والطبيعة العفوية ونتائجها التشكيلية⁽²⁾.

وهكذا تحطّمت الموجة الدادائية على أعجاذ الفن الصلبة، بعد أن نشرت طريقة (القص واللصق) في إنتاج اللوحات، وأشاعت استخدام النفايات من الحص والأسلak المعدنية في تشكيل التماثيل، وبعد أن تناولت المظاهر العابثة لأشياء غير ذات موضوع كلوحة (الغراب) للمصوّر (دوشامب) أو (صورة نادرة من الأرض) للفنان (بيكاسو)، إذ كانت هذه اللوحات وأمثالها مظهرًا للهروب من الواقع، وللزهد في الحياة المشحونة بالمآسي في تلك الآونة الدقيقة من تاريخ العالم، مما أسفر عن ظهور مذهب (الدادا) الذي يعكس صورة من عزلة الفنان عن بيئته، ومن كفره بالثقافة وازدراؤه بالقيم الجمالية تحت تأثير الحنة الإنسانية الكبرى⁽³⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 14 - 15.

(2) ماجد، علي مهدي: الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 98.

(3) مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص 118.

ومن بين المآثر المنسوبة إلى (تزارا) أنه استطاع في مدة تقل عن سنة، أن يتوصل (إلى تفتيت اللغة بصورة كاملة)، إذ يُعَبَّر في إحدى قصائده، بطريقة ساخرة، عن ثقته بأن القارئ لن يتحمل مثل هذه الأشعار الآتية:

هنا يبدأ القارئ بالصراخ
يبدأ بالصراخ، يبدأ بالصراخ، وفي الصراخ
تظهر المزامير، مُزَيَّنة بالمرجان
القارئ يُريد أن يموت، وربما، أن يرقص،
ويبدأ الصراخ
إنه عبيط غث ومُنْهَك، إنه لا يفهم

أشعاري ويصرخ
إنه أحذب⁽¹⁾.

على أن الدادائية ما لبثت أن لقيت انتصاراً من رجال الفن التشكيلي، أو الأدب بمراكز عدة، مثل (غروز) في برلين، و(ماكس أرنست) في كولوني. و(بريتون) في باريس، كما لقيت صدًى أيضاً في نيويورك وغيرها من العواصم الكبرى، وعندما أسس الدادائيون ناديهم (كباريه فولتير) عام 1916 في زيورخ، عرضوا فيه التماثيل واللوحات، وألقوا القصائد والمحاضرات، وعزفوا المقطوعات الموسيقية، تلك القاعات التي شهدت ألواناً من الكلام حول نظريات الزعيم الروسي (لينين)، وآراء الرئيس الصيني (ماوتسي تونغ) في السياسة

(1) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 322 - 323.

والاجتماع، وفي العام نفسه، صدر المنشور الدادائي الذي سخر من العلم والفن والفلسفة، مُعلنًا مولد الدادائية كمذهب في الفن والأدب⁽¹⁾.

وبما أن الدادائية منذ نشأتها كانت عالمية بتقصّد، فقد بقي (تزارا) على اتصال مع (ماريتي)، بالرغم من أنهم يعتبرون المستقبلية واقعية ومُبرجة إلى حدّ كبير، فقد استعاروا منها مفهوم التزامن، كما اعترف بذلك (هولسنبيك)، وكمثال على ذلك، هو قراءة أشعار مختلفة بمصاحبة موسيقى صاخبة، ولم يتوقّف الأمر على ذلك، فقد استلمها دادائيو (كاربيه فولتير) دون تشكيك في فلسفتها. ولم يكن لديهم، في الواقع، أيّة فكرة عمّا يرغبون به، فقد تجمّعت الحزم الصغيرة من (الفن الحديث) بأفكار هؤلاء الأفراد فسُمّيت بالدادائية⁽²⁾، ومضى (تزارا) وأصدقاؤه من شعراء ومصورين بألمانيا وفرنسا، مثل (هولسنبيك، بريتون، أرب، دوشامب،...) يقدمون نماذج على مذهب الدادا، من الأدب السقيم والتصوير والنحت الركيك، ويدسّون من خلالها الآراء المروية، وكثيراً ما كانت تلك العروض الأدبية تُختم بمشاجرات كانت سلطات الأمن تتدخل لفضتها، أما معارضهم فكانت حدثاً غريباً من نوعه في تاريخ الفن، إذ اشتملت على لوحات مؤلّفة من أوراق ملونة مقصوصة، تنتشر على سطوحها، أو تضمّنت عرضاً لصور الآلات المعطّلة، وتلك الخامات والسلع المصنوعة التي يوقّع عليها الفنانون، كما لو كانت من صنع أيديهم، ومن تجاربهم الذاتية⁽³⁾، فدوشامب يعترف بأن الأشياء الجاهزة ليست من الفن في شيء، ولا يريد كذلك أن يؤكّد

(1) مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص 116.

(2) ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 68 - 69.

(3) مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص 116 - 117.

شخصيته الفنية من خلالها، إنما اتخذها وسيلة للتعبير عن موقفه المضاد، ومحاولة لإعادة النظر في القيم الفنية السائدة: إننا نفكر بصورة خاطئة، ونشعر بصورة خاطئة، ونرى بصورة خاطئة، وكانت الخطوة التالية، هي أن يكف (دوشامب) عن ممارسة الفن، لقد بلغ المرحلة التي لم يعد الفن فيها يُعدُّ سلعةً أسطيقية، بل نتاج حُر، وبهذا الموقف يلتقي مع (هيجل) و(كاوتسكي) في نظرتهما للفن في المجتمع البرجوازي⁽¹⁾.

والقول بأن الأثر الفني يقتصر على كونه صورة من صور المعرفة، هو تجاهل لخصائص الفن الذي لا يعلمنا بالصور، وإن كانت له قيمة المعرفة، ما تعلمنا إياه الفلسفة أو التاريخ بالمفاهيم، كما أنه لا يمكن للفن أن يتوقف على سلوك أو منهجيات نفسانية خاصة، فهو قبل كل شيء نتاج فني، ومهما يكن جذرياً سلوك الفنان واهتماماته خارج نطاق الفن، فإنه ينطلق من مفهوم ما للفن، أي بالرغم من هذه المواقف السلبية تجاه الفن، فإن الدادائيين، وكذلك السرياليين، يمدون أنفسهم بالنهاية في حوار مع الفن الذي سبقهم يرتبطون به وبالتطور الهام الذي تحقق في هذا المجال⁽²⁾.

أما موضوعات (مان راي) فهي أشياء جاهزة، أضاف إليها الفنان لمسة من لمساته، ليجعل من الشيء غير المقيّد مفيداً وذا نكهة فنية وشعرية، إن الأشياء كائنات مثلنا، لأنها كائنة، والوجه الآخر لعمله (مان راي) الفنية، هو أن يجعل من الأشياء المفيدة غير مفيدة، وإفراغها من أي محتوى، ليؤكد مرةً أخرى، موقف

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 57 - 58.

(2) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 164 - 165.

الدادائي العدمي من الفن والحياة، فقد كان يرمي من وراء ذلك إلى إيجاد فن هو في حقيقته لا شيء، فن التقاء المصادفات، والأدراج الخشبية المتساقطة في لوالب لا نهاية لها، والأرغفة التي (أعيد صبغها) بالدهان⁽¹⁾.

والواقع أن التكعيبية كانت قد أشاعت ضرباً من تشويه الأشكال في الآثار التشكيلية منذ ظهور إنتاجها المبكر عام 1910، وعندما ظهرت الدادائية، لم يجد (بيكاسو) بأساً من الأخذ ببعض مبادئها، فأخرج لوحاته التي اشتملت على قصاصات من الصحف لصقها بها، أو على مواد مجسّمة من خرق القماش وقطع الخشب، ونشرها على سطوحها، ثم عزف عن ذلك فيما بعد، ليمضي في الابتكار على هواه، وقد حذا حذوه (غروز)، ولكن آخرين أمثال (آرب وأرنست) ظلّوا على ولائهم للدادائية حتى انهارت تماماً⁽²⁾. أما الآتية في الرسم، والتي استبقوا بها الفنان (ديلوني)، وهي إظهار حركة واستمرارية الجسم في لوحة واحدة، فلم يُقدّموا شيئاً يُذكر، وحتى الآتية هذه، فهي في جوهرها تكعيبية، إنهم أكّدوا على أن الحاجة المتنامية للحقيقة، لم يعد الشكل واللون يعبران عنها كما كان شأنها في الماضي، بيد أنهم لم يأتوا بمجديّد في هذا الصدد، سوى اهتمامهم بالحركة، فكل شيء عندهم في حركة وتغيّر سريعين، إن حصاناً يهرب، لا يملك أربع قوائم بل عشرين، فلا وجود للفراغ، أو أن الفراغ عبارة عن الجو الذي تتحرّك وتتداخل فيه الأجسام⁽³⁾.

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأسس واليوم، المصدر السابق، ص 58.

(2) مصطفى، محمد عزّت: قصة الفن التشكيلي، المصدر السابق، ص 117.

(3) المصدر نفسه، ص 20 - 21.

وعما يمكن الإشارة إليه، أن الدادائية بُنَت عبارة (اللافن) في رفضها لتقاليد الفن الحديث، فإن أعمال ممثليها وأفكارهم تأخذ مكانتها التاريخية في هذه التقاليد نفسها، وذلك بإغنائها والتمهيد لخلق تيارات جديدة، بقدر ما كانت تدّعي أنها نفي لها، ويدعم هذا الاتجاه تردد بعض الدادائيين بقبول تطرّف (اللافن) بأكثر مما كانت تدعو للاعتقاد الانتقادات التي تضمنتها بياناتهم، هذه الانتقادات الموجهة ضد الفن، كانت في معظم الأحيان من صنع الشعراء والفلاسفة لا الفنانين، كما أن محاولات بعض الدادائيين، أمثال (آرب وأرنست) لا تمثل تجربة (لا فنية) على طريقة (دوشامب)، وإن كانت تلتقي مع شهوهم بأن التصوير قبل الحرب كان يخضع لمقاييس جمالية مُحَدَّدة، فإنها تمهّد لتقاليد (التصوير - الشعر) الذي سيبقى في الدادائية، ويصبح عامل أساس في السريالية⁽¹⁾.

إن الشعر الحرفي (Lettriste) هذا الذي تمتد جذوره إلى الشعراء المستقبلين والدادائيين (ماريتي، هولسنيك، شفرز،...) هو في كثير من الأحيان، عبارة عن تداع حرفي أو منوعات حرفية استعملها التكعيبيون، ومن ثم الدادائيون، في عملية اللصق، ولكن الحروف هنا لها دلالة رمزية أحياناً (على شكل كلمات مثلاً) أو تركيبية⁽²⁾، في حين أن (الفن الحرفي) عُرف كحركة متميزة، منذ نحو عشرين سنة على يد الفنانين (إيزيدور إيسو، نوريس لوميتير)، وللفن الحرفي في متحف الفن الحديث، في باريس، جناح دائم تحت عنوان (صالَة

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 165.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 187 - 188.

الفن الخطي والحرفي)، وهكذا فإن حروف (رامبو) الملونة تُرجمت إلى أعمال فنية على لوحة الجفافص، على نحو من التعايش الأعمى بين اللغات على اختلاف أصنافها (اللاتينية والعربية...)، وعند الحرفيين يلتقي الشعر بالرسم، أو تزول الحدود بين هذين الفنين، فالشاعر (وليم جي سميث) ينظم قصائد من حروف آلة الطباعة وعلاماتها لتؤدي، في الوقت نفسه، غرضاً تشكيمياً⁽¹⁾.

أما أدب اللامعقول، الذي ظهر في الحياة الغربية لأسباب لا تتوافر في مجتمعنا، وهي، أولاً: إن المجتمع الغربي الرأسمالي يؤكد مبدا الفردية، ومن المؤكد أن اللامعقول يمكن أن يكون له دور هام في حياة الفرد المنعزل، أما في حياة الجماعة القائمة على أساس التضاهم، وهي تفترض وجود نوع من المعقولة، ولا بد أن يكون هناك نوع من التنظيم العقلي الذي يتعارض مع ترك الفنان للنزوات التلقائية والعشوائية في الأفراد، ففي كل مجتمع تعلق فيه كلمة القيم الجماعية، ينبغي أن تتضاءل أهمية العنصر اللامعقول في حياة الإنسان. ثانياً: إن ثاني أسباب اتجاه الأدب الغربي إلى اللامعقول، هو تأثير الحروب على الحضارة الغربية، فالحروب نتيجة تلك الحضارة، بوصفها سلعة لا تنتجها إلا المصانع الرأسمالية، لكنها تعود فتؤثر فيها (في الحضارة) بما فيها من قسوة بلغت حد زعزعة إيمان الإنسان بكل القيم، فقد كان الاتجاه إلى اللامعقول انعكاساً لحياة فقدت معقوليتها وسادها الجنون، لأن الحرب بالفعل هي حالة جنون على نطاق واسع⁽²⁾. ثالثهما: إن الحياة الغربية حياة عملية سريعة الإيقاع، يسعى الفرد فيها إلى الكسب والتفوق على الآخرين، ويدخل في منافسة مريعة معهم في كل

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 192.

(2) الشاروني، يوسف: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار

الكاتب العربي، 1969، ص 84.

لحظات حياته، تلك الحياة التي خلت من عنصر الحلم والخيال، فلم يعد له مجال إلا في النوم، إذ تبدأ الصور المكبوتة في الظهور على هيئة أحلام تنطلق فيها الطاقات التي أخذتها حياة اليقظة، إذ إن ظهور أدب اللامعقول ما هو إلا محاولة للتعبير عن هذا العامل اللاشعوري واللامنطقي. رابعهما: التخمّة بالمعقول، وذلك لأن المجتمعات الغربية من فرط استخدامها للعقل وممارستها للتعبير عن أفكارها الأدبية والفنية طريقاً مختلفاً، نجد فيه مُتَنَفِّساً لسأهما من المعقول، فاتجهت إلى اللامعقول⁽¹⁾.

لقد انساق الفنانون في القرن التاسع عشر إلى تغليف الوقائع الإنسانية في أفعالهم على القيم الاستيطيقية، حتى انحدرت هذه القيم إلى حدّها الأدنى، ومن هنا يحقّ لنا أن نصف هذه القرن بأنّه (فن واقعي)، وإذا حلّلنا الفن الحديث، نجده ينطوي على عدد من النزعات، منها:

1. التجرد من العواطف الإنسانية.
2. تجنّب صور الكائنات الحيّة.
3. الحرص على أن يكون العمل الفني ليس إلا عملاً فنياً.
4. اعتبار الفن نوعاً من اللهو، ولا شيء غير ذلك.
5. السخرية⁽²⁾.

ويمكن عرض بيان دادائي أصدره (هولسنيك) في ألمانيا عام 1918:

(1) المصدر نفسه، ص 85.

(2) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت، ص 326.

ب ي ا ن د ا د ي

إن الفن في إبداعه وتطبيقه يخضع لظروف عصره، وكذلك هو شأن الفنانين، إنهم أبناء زمانهم، إن أرفع الفنون هي التي تتناول في محتواها الواعي آلاف المشاكل اليومية، إنها الركام لمنظور انفجارات الأسبوع الماضي، وهي تسعى أبدأ إلى جمع شتات أضلاعها بعد حطام الأمس، إن أبرع الفنانين وأشدّهم غرابة هم أولئك الذين يحاولون، في كل ساعة، أن يتزعموا مرق أجسادهم من طوفان الحياة والذين يجترحون بأيديهم وقلوبهم نازفة بالدم أروع الأشياء من عصورهم، هل حققت التعبيرية شيئاً كهذا ؟ هل عبرت عن حاجتنا الحيوية؟ كلا!

كلا ! كلا !⁽¹⁾.

إن الدادائية تقدّم أفكاراً فنية ووسائل تعبيرية جديدة ومُذهلة، فقد جعلت من التكعيبية رقصة على المسرح، ونشرت موسيقى الضجيج التي ابتدعها المستقبلون مُتخطفةً الدوافع القومية الإيطالية الضيقة في جميع بلدان أوروبا. إن كلمة دادا مجد ذاتها، تنطوي على أعمى الحركة التي لا تحدّها حدود، ولا تتقيّد بدين أو مهنة. إن دادا هي التعبير العالمي لعصرنا، والتمرد الأعظم لكل الحركات الفنية، والإنعكاس الفني لكل المؤسسات الثائرة، ومجالس السلام. إن دادا تُدشّن استعمال الأشياء الجديدة في الرسم⁽²⁾، إذ يرى (ألبر كامو)^(*) أن

(1) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 215 - 216.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 219.

الحياة عبث لا مغزى له، ويُشبه نشأة الشعور بالعبث بمولد عاطفة الحب في قلب الإنسان، كلاهما يهبط على الفرد من حيث لا يدري، وعلى غير ميعاد، فهو يرى أن علّة الشعور بالعبث، ترجع في رأيه، إلى تناقض بين واقعين، الأول: هو هذه الشهوة المستقرة في باطن الإنسان، التي تطلب الفهم والمعرفة، وطريقهما إلى المعرفة هو استكشاف العلاقات المنطقية بين الشيء والشيء، وهو استكشاف القوانين التي تسير بمقتضاها ظواهر الكون، وعلى الأخص، الكشف عن القانون الأعلى الذي تنخرط فيه جزئيات الوجود، ويحتضن تفاصيله المادية والمعنوية جميعاً، أما الواقع الثاني: فهو هذا الكون الصامت الذي يأبى أن ييوح لنا بسرّه، وهذا الوجود العاصي الذي يرفض أن ينضوي تحت قانون شامل يرضى به العقل ويروي غلّته، وإذا كان منبع الشعور بالعبث هو هذا التصادم بين شهوة العقل واستقصاء الوجود على الفهم، فيكتفي أن تُنكر أحد هذين الطرفين كي نتخلّص من هذا الشعور⁽¹⁾.

يقول (ألبير كامو): إن الفكر الوحيد غير الكاذب هو الفكر العقيم، فإذا نظرنا في المذاهب الاجتماعية الحديثة، وحلّلنا مصادرها، نجد أنها ترجع إلى روح التمرد التي سرت موجتها في أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر، على أن

(*) ألبير كامو (1913 - 1960): فيلسوف لا وجودي، بل أخلاقي سائر على نهج كبار الأخلاقيين الفرنسيين في القرن السابع عشر، إذ أن العبث لديه لا يتطلّب كوناً غير عالمنا اليومي، فهو يمازج حياته، ولنا أن نجابهه في كل لحظة، وننكره بفعلنا، وتمردنا على العبث يبدأ عندما يعقب حسناً بوجوده، رفضنا بأن نهوس، ونشل به لأنه حالة ذهنية.
(1) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المصدر السابق، ص 60 - 62.

التمرد نوعان، الأول: تمرد الإنسان على حاله، من حيث هو إنسان، وهذا ما يسمّى به (التمرد الميتافيزيقي)، وتمرد الإنسان على حاله، من حيث هو عبد ذليل، وهذا ما يسمّى به (التمرد التاريخي)⁽¹⁾، والتمرد في كل حاله منهجي مُنظّم، نتيجة منطق لا يلين، و(كامو) مفتون بالذين هم مهووسون بالتمرد، فالتمرد الميتافيزيقي باسم حرية الإنسان ينتهي إلى ادعاء لا حدّ له بالحرية، وهذا يتحول إلى طغيان ظالم يفتك بالآخرين، في حين التمرد التاريخي على الظلم الاجتماعي ينتهي إلى ادعاء لا حدّ له بالعدالة، وهذا يتحوّل إلى إرهاب قتال موجّه ضد الحرية الفردية⁽²⁾، في حين أن النوع الأول ينبع منه الشعور بالعبث (عبث الوجود)، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جميعاً، إلى النهلستية المطلقة. أما النوع الآخر، فهو ما يتحوّل إلى ثورات جماعية (عدد منها في العصر الحديث)⁽³⁾. ولئن كان الاتجاه الأول قد ولد في أثناء الحرب العالمية الأولى (فقد مهدت له الدادائية عام 1916)، بينما تبلور الاتجاه الثاني في أثناء الحرب العالمية الثانية، فإن الاتجاه الثالث ظهر في أعقاب تلك الحرب الأخيرة، وهو اتجاه ينتهي فيه الشكل والمضمون إلى فلسفة واحدة، إذ إن (البير كامو)، بالرغم من إيمانه بعبث الحياة الإنسانية، لا يزال يعبر عن هذا بشكل فلسفي أقرب ما يكون إلى الأشكال

(1) المصدر نفسه، ص 66.

(2) بري، جرمين: البير كامو، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت، نيويورك، 1968، ص 242.

(3) يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المصدر السابق، ص 67.

التقليدية، أما أصحاب هذا الاتجاه الثالث، فإن إيمانهم بلا معقولية الوجود تتجاوز المضمون إلى الشكل، لأنهم يرون أن اللغة نفسها - أداة التعبير - لم تعد أداة اجتماعية، فلكل إنسان لغته الخاصة به، واللغة المنطقية التي نتفاهم تتناقض ووجودنا غير المنطقي⁽¹⁾.

لقد أصبح اللامعقول انعكاساً للعالم الشاذ في رؤيا الإنسان العادي في حضارتنا، بعد أن كان التمرد على المعقول نابعاً من ذات إنسانية مريضة، إذ أصبح اللامعقول واقعاً خارج الإنسان، لا يتوكل على حجة أو اعتذار أو تبرير، فهؤلاء الكتاب التقليديون بكل ما وصلوا إليه من تحرر، يلقون عبء الشذوذ على شخصياتهم⁽²⁾. يتحدث (البر كامو) عن العبث فيقول: أعلن بأنني لا أؤمن بشيء، وإن كل شيء عبث.. من أجل أن نقول إن الحياة يجب أن يحيا الإنسان.. إذا كان المرء لا يؤمن بشيء وكان كل شيء لا معنى له ولا أهمية لكل شيء، إذ إن عملية العبث هي رفض الاستمرار في الصراع اليائس بين التساؤل الإنساني وصمت الكون⁽³⁾.

وأخيراً، فإن عدم تحمل المسؤولية الذي ظهر ملازماً لتزعة الدادا جعلها، في النهاية، تقضي على نفسها بنفسها، فلم تعيش طويلاً، لكنها كانت هامة، لأنها

(1) الشاروني، يوسف: اللامعقول في الأدب المعاصر، المصدر السابق، ص 15 - 16.

(2) المصدر نفسه، ص 19.

(3) ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1985، ص 6.

هاجمت الجذبة الزائدة عن الحد، وقد تمكّن (آرب وجورج غرومر) من أن ينسجوا شيئاً فنياً ذا قيمة دائمة من هذه النزعة⁽¹⁾، وهكذا انتهت الدادا لأنها كانت حركة لا تؤمن بشيء، بل إنها لم تؤمن حتى بمبادئها هذه، إلا أن جنين السريالية الذي عاش في رحم هذه الحركة لم يعد يُطبق مزيداً من الاصطبار، ويا له من جنين وقع، لقد شقّ بطن أمه بالسكين وخرج للوجود، ليُجهز عليها ويستأثر بكل ميراثها، وكان الولد على سر (أمّه)، وهكذا شيعت الدادائية لتحل محلّها حركة أخرى لا تقل عنها فوضوية، رغم أنها أكثر منها التزاماً ومنهجية، دادائيون بالأمس وسرياليون اليوم⁽²⁾، وربما كان فشل الدادائية في الخلق الإيجابي أو تقديم أيّة رؤية مسرحية متكاملة، وانغلاقها في مدار العدمية أمراً محتوماً أملتّه طبيعة العصر أو الفترة الزمنية المحددة التي نشأت فيها، وهي سنوات الحرب العالمية الأولى⁽³⁾.

وهكذا فإن الدادائية لم تعش طويلاً، ولكن كان لحركات (مارسيل دوشامب) تأثير كبيراً على جيل آخر من الفنانين ظهر بعده باريعين عاماً تقريباً، وبالتحديد في بداية الستينيات، ولكن هذه المرة جاءت الجراة بأشكال أكثر حدة ولأسباب مختلفة تماماً⁽⁴⁾. ولم تكن السريالية - جناح الدادائية الفرنسي - ببساطة

(1) البسيوني، محمود: الفن الحديث، رجاله، مدارس، آثاره التربوية، المصدر السابق، ص130.

(2) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص150 - 151.

(3) صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، المصدر السابق، ص48.

(4) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985، ص194.

تعني الدادائية، بعد أن غيّرت اسمها وأضافت أهدافاً جديدة إلى أهدافها، كما أن السريالية لم تكن الحركة الدادائية، بعد أن تطوّرت إلى حركة بناء، كما وصفها الرسامون في زيورخ، كان للدادائية تراث تمتد جذوره في أعماق الرومانسية، كما كانت الدادائية الباريسية تطعماً غير ناجح في شجرة الدادائية التي كانت تنمو نمواً صحيحاً في موطنها الأصلي⁽¹⁾. وبعد أن فقدت الدادائية معناها تدريجياً، بحكم طبيعتها العدمية، خلال الأعوام القليلة التي أعقبت انتهاء الحرب العالمية الأولى، أصبح واضحاً قبل انقضاء عام 1922، أن المبدعين الشباب المعروفين بمزاجهم المتمرد، لا يمكنهم أن يقنعوا بمجرد رفض الثقافة القديمة، بل أنهم يريدون أن يكافحوا ضد هذه الثقافة بقوة، كما يريدون، في الوقت نفسه، خلق قيم فنية جديدة⁽²⁾، وبما أن الدادائية قد توقفت عام 1922، إلا أنها ستبقى ممثلة في عمل بعض فنانيها البارزين أمثال (شويتسر) وآخرين، كما أنه سيكون لها دورها الكبير في تطوّر الحركة الفنية، وستبقى منطلقاتها الأساسية بمثابة المحرك الكبير لكثير من التيارات الفنية اللاحقة، فضلاً عن أنها مهدت للسريالية التي تلتقي معها، على الرغم من معارضتها لها في الرفض لكل فن يقوم على مفهوم عقلاني ومنطقي، والوقوف ضد الرؤية التقليدية، وفي محاولتها لخلق صور على شكل إشارات ناطقة بحد ذاتها، دون أن تكون مدركة عقلانياً⁽³⁾.

(1) برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، المصدر السابق، ص 294.

(2) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، المصدر السابق، ص 329.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 173.

وبما أن الحركة الدادائية اجتذبت، خلال فترة من الزمن، عدداً من كبار الفنانين، أمثال (غروز وبيكاسو) لكنهم سرعان ما انصرفوا عنها، ليمضي كل منهم في طريقه الخاص، بينما وجد العديد من صغار الفنانين في هذه الحركة فرصة ذهبية لاستغلال مواهبهم التافهة، إذ لم يكن من العسير أن يصبح المرء دادائياً، غير أن هؤلاء لم يلبثوا أن أغفل أمرهم بعد انحسار موجة الدادا⁽¹⁾، أما القليل من ذوي المواهب الحقّة مثل (أرنست وأرب) فقد برزوا من أحضان هذه الحركة بأنماط أخرى من الفن، أجلّ وزناً وأكثر إيجاباً، وهكذا انتهى الأمر بالفن الذي خرج ليقتضي على الفن، إلى أن يقتضي على نفسه هو، ثم يبقى الفن من بعده. وقبيل انهيار الدادائية، بلغت هذه الحركة أوج عزّها سنة 1920، بإقامة معرض حافل في باريس، عُرضت فيه لوحات وتماثيل، وأُنشدت قصائد... الخ، كلّها من اللون الدادائي⁽²⁾.

وهكذا لم يكتب لتلك المفارقة التي تنطوي عليها (دا - دا) أن تحيا أكثر من ست سنوات، لتتوارى بعدها عن الأنظار، وتظهر فيما بعد طيفاً هنا، وطيفاً هناك، يحمل أنفاس الجرثومة البكر، ولهاثها العدمي⁽³⁾.

(1) نيومير، سارة: قصة الفن الحديث، المصدر السابق، ص 184.

(2) المصدر نفسه، ص 185.

(3) الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، المصدر السابق، ص 152.

الفصل الثالث

انعكاسات الدادائية مفاهيميا وجماليًا في

فن ما بعد الحداثة

الفصل الثالث

انعكاسات الدادائية مفاهيمياً وجمالياً في فن ما بعد الحداثة

في منتصف الأربعينيات انتهت حرب عالمية ثانية، مثل هذا التاريخ يؤلف خطوط تقسيم محددة، مما يتزامن مع أزمة حقيقية في تطور الرسم والنحت في القرن العشرين، ففي حدود هذه الفترة رست الفنون البصرية على مسار جديد، ربما كان صعباً التنبؤ بوجهته في عام 1939، إذ تُعزى التغيرات إلى الحرب ذاتها وإذ تناول التغيير الكثير من الأمور⁽¹⁾.

وكان من الطبيعي في السنوات الأولى التي تلت الحرب أن يتحول الجزء الأكبر من النشاط الفني كنتيجة مباشرة للحالة الاجتماعية السائدة، نحو الواقعية الموضوعية الواضحة في أشكالها ووسائل التعبير عنها، كمحاولة لتصوير المأساة التي أوجدتها الحرب، فقد يجسّد هذا التيار الفني المأساة فعلاً، لكنه لن يجسّد حركة التطور الفني المواكبة لحركة التطور العام⁽²⁾، فقد خرجت أوروبا من الحرب مُمزّقة مُنهكة، وشهد فيها الفنانون مُدن حائرة، مُجرّدة أو متصحّرة من الإنسانية، مصدومة بدمار الحرب، وفي البلدان التي اجتاحتها الألمان، واجه الفنانون المحدثون مشقّات جمة في البقاء، فقد وهنت طاقات (مدرسة باريس) ونضبت بسبب هجرة الفنانين الجماعية، كما نهضت الولايات المتحدة كقوة

(1) سمث، إدوارد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل، محمد:

جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995، ص.5.

(2) أمهر محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص.201.

اقتصادية عسكرية منذ أوائل الثلاثينيات فصاعداً، زحرت الحياة الفنية في أمريكا، وفي نيويورك بالذات، بموجات متعاقبة من المهاجرين الجدد، النازحين هرباً من الرعب النازي، الذين سرعان ما تأقلموا في المحيط الجديد بسهولة أكبر مما لو كانوا قد رحلوا إلى أماكن أخرى، ذلك لأن سكان الولايات المتحدة هم أنفسهم خليط من الأوطان الأوروبية كافة⁽¹⁾.

ومنذ الخمسينيات من القرن الماضي، بدأت في الغرب أوراق نعي الحداثة لتعلن موتها، فهي التي بدأت في الغرب، ها هي تموت في الغرب، والذي لا يعرف تاريخ ولادة الحداثة من المستحيل أن يُحدّد تاريخ المراثي: موت الإنسان، موت المسرح، موت الإيديولوجيا، موت الدولة، موت الفن، موت السينما، موت ماركس، موت الرأسمالية، موت أوروبا إلى آخر هذه الميتات، المفاجئة، هذه الفكرة (العدمية) التي استكملت مسيرتها بامتياز، لتعلن عن عصر انبعاثي جديد: ما بعد الحداثة، ولتضيف الـ(ما بعد) إلى جملة من الظواهر: ما بعد الفن، ما بعد الفلسفة، ما بعد الدولة، ما بعد القصيدة، ما بعد الدراما، ما بعد الرواية، انقلاب شامل وموصول على كل ما اعتقد أنه جزء من التنوير أو ثقافة التنوير⁽²⁾.

وإذا كان مصطلح الحداثة قد نشأ ضمن حقل النقد الأدبي، ثم استثمر ووُظّف في حقول معرفية أخرى، كالاقتصاد والسياسة والتحليل النفسي والتقنية

(1) سمث، إدوارد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص5.

(2) شاوول، بول: نحن والحداثة والعولة، جريدة المستقبل، ع1406، الاثنين 22/ 9/ 2003، ص20.

والاقتصاد، يُشير إلى فترة زمنية تاريخية مرَّ بها الغرب، فإن مصطلح ما بعد الحداثة، وكما ظهر في خطاب السبعينيات والثمانينيات من القرن المنصرم، إذ كان فنانون العمارة أسبق في استخدامه، وإن ورد لفظاً لدى نُقاد الأدب من قبلهم⁽¹⁾. ولا يوافق أحد بالضبط على المعنى الدقيق للمصطلح، سوى أن (ما بعد الحداثة) إنما تمثل شكلاً من الاعتراض أو الافتراق عن (الحداثة)، ولأن معنى الحداثة هو نفسه معنى ملتبس، بدت ما بعد الحداثة كاعتراض أو افتراق أكثر التباساً وغموضاً، وقد حاول الناقد الأدبي (تيدي ايغلستون)، تعريف المصطلح على وصف أن هناك قدراً من الإجماع على أن العمل الفني بعد (الحداثي) هو عمل لعب، ساخر حتى من الذات، بل انفصامي ومضاد لمزاعم الاستقلالية في المظاهر العليا للحداثة، التي تظهر جلية في اللغة الوقحة للتجارة وتبادل السلع، وهو اعتراض على طول الخط للتقليد السائد، وما ظاهرة المبعثر غير تعبير عن الرفض لكل أشكال الوقار الميتافيزيقي، وعبر جمالية برية أحياناً لا تتورع عن إظهار ما هو قبيح ونافر⁽²⁾. يقول (جان فرانسو ليوتار) في مقدمة كتابه (صيغة ما بعد الحداثة 1979)، إنه يقصد بمصطلح ما بعد الحداثة (وضع المعرفة في مجتمعات بالغة التقدم)، وهذا المصطلح في رأيه يُشير إلى حالة الثقافة في أعقاب التغيرات التي بذلت قواعد اللعبة بالنسبة للأدب والعلم والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر، ويضيف (ليوتار) مُعرفاً ما بعد الحداثة بأنه (شك فيما

(1) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص 19.

(2) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التنوير الثقافي، ط 1، ت: د. محمد شيا، المعهد العالي للترجمة، الجزائر، بيروت، 2005، ص 24.

وراء القص^(*)، إذ إن هذا التعريف، كما تقول (ماركرين روز)، يميّز بدقّة بين معنى المصطلح عند (ليوتار)، ومعناه عند (علماء الاجتماع)⁽¹⁾، ويمكن الإشارة إلى أن حركة ما بعد الحداثة تُميّز (التنافر والاختلاف) كعامل في تحرير وإعادة تعريف الخطاب الثقافي، وهكذا فالتشظّي، وغياب التحديد، والشك العميق في كل الخطابات الشمولية والكلية - كما باتت تُستعمل - هي العلامة الفارقة للتفكير ما بعد الحداثي⁽²⁾. ويختلف دارسو وممارسو هذا التوجّه ما بعد الحداثي فيما بينهم، لكنهم يُجمعون على أن ما بعد الحداثة أبرز ما تكون في فن العمارة وتخطيط المدن وحياة المدينة، ولعل أسباب غموضها كمفهوم نقدي وفكري، هو اعتمادها على المكتشفات الجديدة كافة، علمية كانت أو تكنولوجية أو فلسفية فكرية، وبما يزيد الغموض أن ما بعد الحداثة مظلة عامة تشظّي داخل نفسها لتكوّن ذاتها، فتتعدد وتنقسم إلى ما بعد حداثات مختلفة، مجموعها العام يُشكّل ما بعد الحداثة العامة، ويكون هذا الانقسام والتشظّي سمتها القارّة، في حين أن

(*) القص: يستخدم للإشارة إلى الخطاب السرد في طابعه التصويري، والقص هو تنابع زمني لوظائف تعي الحركة، وهكذا يدرك (القص) كتصويري وزمني، بينما يهتم السرد بطبقة من الخطاب، ومن بين أنواع ما وراء القص التي ذكرها ليوتار، هي (فلسفة هيكلم - الميرمينوطيقا، الماركسية، الرأسمالية، آراء هابرماس) ينظر: علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 179.

(1) حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، ع 30، 1996، ص 196 - 197.

(2) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصول التغيير الثقافي، المصدر السابق، ص 24.

التوجه العام يُعَيِّز بين قسمين كبيرين: ما بعد الحداثة كمظلة فكرية عامة تعالج المنهجية والنظرية النقدية فلسفياً ومعرفياً، ثم ما بعد الحداثة كتمارس عملية وتطبيق لهذه المنهجية والنظرية على حقل معين، كالآداب أو الفن أو الموسيقى أو العمارة⁽¹⁾، ولهذا يرى دارسوها أن هناك نوعين من الدراسات: أحدهما يعالج الحياة الاجتماعية والاقتصادية على المستوى المعرفي الاستعمولوجي، ويُرسى أسس التنظير لهذه الفضاءات (وموضوع هذا القسم من الدراسات هو الثقافة العالمية)، والنوع الثاني يعالج الممارسات الاجتماعية اليومية التي لم تكن في السابق مجالاً للدرس، أو حتى تستحق الاهتمام كمجال فكري أكاديمي كـ(الفيديو وقصصات الشعر والأزياء وأهميتها الثقافية، وموضوع هذه الدراسات الثقافة الدنيا)⁽²⁾.

أما (باكوب طاويس) فتتميز عنده مسألة ما بعد الحداثة بالخصائص الآتية: أ. إذا كان من نتائج هيمنة العقلانية على الفكر الحداثي اعتماد الفلسفة الحديثة أسلوب الكتابة النسقية، فإن فلسفة عصر ما بعد الحداثة تميزت بالميل إلى أسلوب التفكك والتشظي والتشذير، وهكذا فإن فلسفة ما بعد الحداثة تكون نابذة للنسق، آخذة بالتشذر، رافضة للحجاج، ميالة إلى الشعر، طارحة فكرة النظام، سالكة مسلك اللعبة.

ب. إن من سمات فلسفة ما بعد الحداثة القول بما بعد التاريخ، وبهذا فهي تُعدُّ مخالفة لعصر الحداثة الذي - كما لاحظ (كارل لورفيث) - أنجب

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص 138.

(2) المصدر نفسه، ص 138 - 139.

فلسفة التاريخ، في الوقت الذي كان القدماء يجهلون أن للتاريخ فلسفة، يقول (باكوب طاووس): 'الحقيقة لو أننا اتخذنا كتاب الفينومينولوجيا الروح معلمة للتحقيب، لاتضح لنا أن المرحلة الممتدة من أيونا إلى بينا، إنما يكتمل التاريخ باكتمالها، فإن سمّينا هذه المرحلة (تاريخياً)، أسمينا المرحلة التي تليها (ما بعد التاريخ)'.⁽¹⁾

ج. إن عصر ما بعد الحداثة، هو عصر التفكير في كوارث الدنيا وفواجعها، وكونه كذلك، فقد أحدث تغييراً في دلالة مفهوم الزمن، إذ لم يعد أبدياً كما كان في الفلسفات القديمة، إنما صار يدل على الانتظار، أو يميل إلى فكرة الانقضاء، نتيجة لشعور الإنسانية بتهديد الانقراض⁽¹⁾.

إذ بدأ الفن اللاموضوعي بشكل متناقض، أقله في الظاهر مع هذا الواقع، أكثر فتشاً وتنوعاً، وأكثر قابلية لاستيعاب مختلف الآراء الفنية المعاصرة، هذا الفن الذي يُعدّ، من بعض الوجوه، استمراراً للتيارات التي شهدتها أوروبا منذ العشرينات، واطتصر انتشاره آنذاك على أوروبا، ولم يُقبل أو يُقيّم إلا من قبل أقلية مثقفة، سيحتل مع نهاية الأربعينيات المقام الأول، ويتحوّل من كونه ظاهرة أوروبية، إلى حركة عالمية واسعة الانتشار، وما رافقه من تحوّل في الرؤية وفي المفهوم الفني، إلا أنه بعد لم يكتمل إلا بفضل مساهمة العديد من الفنانين المبدعين قبل الحرب العالمية الثانية وبعدها⁽²⁾، وعلى اثر الاحتلال النازي لفرنسا، توجه عدد كبير من رواد مدرسة باريس إلى نيويورك بالذات، أمثال (ماكس

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائي: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996، ص22 - 23.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص201.

أرنست) و(فرناند ليجه) و(أندريه ماسون) و(هانز آرب) وغيرهم، ممن أثروا على الحركة الفنية في الولايات المتحدة⁽¹⁾.

وسبب تحول النشاطات الفنية في نيويورك بدلاً من العواصم الأوروبية الكبيرة، هو أن أمريكا غير شديدة التمسك بتراتها وتقاليدها الخاصة. إن غياب مثل هذا التراث وهذه التقاليد، وموقفها من تراث أوربي عميق الجذور، كل ذلك مهد للقطع مع الماضي، والانطلاق نحو آفاق جديدة، نحو بناء ذلك التراث الفني⁽²⁾، إذ يمكن الدخول إلى الفكر ما بعد الحداثي^(*) وقراءاته في سياقات الهزات الفكرية والإيديولوجية^(**) التي أصابت البشرية، لا أن نكرر بشكل

(1) مرسي، أحمد بينالي وتني 85 والاتجاهات المضادة للفن، رسالة نيويورك، آفاق عربية، 10، السنة العاشرة، تشرين الأول، 1985، ص 114.

(2) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 201.

(*) يُعد مصطلح ما بعد الحداثة من أهم المصطلحات التي شاعت وسادت منذ الخمسينيات الميلادية، ولم يهتد أحد بعد إلى تحديد مصدره، فهناك من يُعيد المفردة إلى المؤرخ البريطاني (آرنولد تويني) عام 1954، وهناك من يربطها بالشاعر والناقد الأمريكي (تشارلس أولسون) في الخمسينيات الميلادية، وهناك من يُحيلها إلى ناقد الثقافة (ليزلي فيدلر) ويحدد زمانها بعام 1965، على أن البحث عن أصول المفردة أفضى إلى اكتشاف استخدامها قبل هذه التواريخ بكثير، كما في استخدام (جون واتكنز تشامبان) لمصطلح (الرسم ما بعد الحداثي) في عقد 1870م، وظهور مصطلح ما بعد الحداثة عند (رودولف بانغتز) في عام 1917م. للمزيد ينظر: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المصدر السابق، ص 137 - 138.

(**) الإيديولوجيا (Ideology): نسق من الآراء والأفكار التي هي جزء من البناء الفوقي، والتي تعكس - بوسائط معقدة - العلاقات الاقتصادية في مجتمع من المجتمعات،

مُستمر على أنه يُعمم الفوضى ويُشيع غياب القيم والعدمية، إذ كتبت دراسات عدة، كان يجمعها رغبتها في مقارنة الفكر الغربي ضمن سياقه التاريخي، إذ تحاول النظر بدايةً في أزمة الحداثة، وأن تتلمس معالم هذه الأزمة التي تخلق من داخلها بذور حداثه - إذا جاز التعبير - من نوع جديد سيُطلق عليها (ما بعد الحداثة)، ثم تحاول قراءة تجليات نزعة ما بعد الحداثة في الفضاءات الأوربية، من مسرح وشعر، بوصفه المجال الأكثر حساسية للتغيرات وطلباً لها⁽¹⁾، ولعل أفضل السبل إلى فهم ما بعد الحداثة، هو النظر إليها على أنها معارضة وِرْدَةٌ فعلٍ ضد الحداثة ومعطياتها، فالحداثة جاءت بمشروعها لتخليص الإنسان من أوامره وتحريه من قيوده، وتفسير الكون تفسيراً عقلانياً وإعياً، ورأت الحداثة أن مثل هذا المشروع لا يتم ما لم يقطع الإنسان صلته بالماضي ويهتم باللحظة الراهنة العابرة، أي بالتجربة الإنسانية كما هي في لحظتها الآنية⁽²⁾.

لقد كانت مهمة الفنانين بعد الحرب العالمية الثانية جسيمة، فهي مُتغيّرة مُتسارعة، كتغير وتسارع نمط الحياة الجديدة، فالتطور الاقتصادي والثقافي ومستوى الابتكارات التقنية المرتفع والنمو الصناعي، أحدثت تغيرات مستمرة في العلاقات الإنسانية والاجتماعية، كلاً أو جزءاً، تكون ضمن انعكاساتها على

وتؤكددها في الوقت نفسه، مما يجعل منها نوعاً من الوعي الزائف، يؤكد علاقات إنتاجية. ينظر: كيرزويل أديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985، ص 275.

(1) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص 12.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص 139.

الحياة الروحية والنفسية، إذ طالت التجربة والرؤية الجمالية والفنية، ولا شك أن البيئة حين يطرأ عليها تغير من الناحيتين المادية والروحية، فإنها تتطلب أساليب جديدة من التغير⁽¹⁾.

وما يزال الخلاف قائماً حتى منتصف التسعينات حول حدود كل من المصطلحين، وإن كانت الحداثة ما تزال مقصورة على الإشارة إلى اتجاه في وثقافي، في حين يتضمن مصطلح ما بعد الحداثة الإشارة إلى بعض ملامح المجتمع الحديثة كذلك، ولكن الفصل بينهما عسير، بسبب اختلاف آراء كبار من كتبوا في ذلك، مما يؤكد صعوبة تحديد ملامح ما بعد الحداثة خصوصاً، بسبب تداخله في المفهوم مع تعريف عدد من النقاد للحداثة إذ نجد أن (اليكس كالينيكوس 1989) يقول أنه لا توجد فروق محددة بين المصطلحين، وأن الفروق يمكن أن تعزوها إلى مظاهر الإحباط لدى جيل 1968 في أوروبا الغربية والولايات المتحدة، سواء على المستوى السياسي أو الثقافي⁽²⁾.

في حين أن (جون فرانسوا ليوتار) عدّ عصر ما بعد الحداثة نهاية لـ(الحكايات الكبرى)، أي موت المذاهب الكبرى التي حاولت تفسير الوقائع تفسيراً شمولياً، إذ يصفه بكونه تجسّداً لما آلت إليه حال الثقافة بعد التحولات التي مست - ابتداء من أواخر القرن الماضي - قواعد العلم والأدب والفنون. وبتلقاء ذلك يمكن القول أن عصر ما بعد الحداثة هو ردة فعل ضد عصر الحداثة، أي ضد تمجيد النزعات الوضعية والتقنية والعقلانية، والإعلاء من شأن التقدم الأحادي الجانب، والإقرار بالحقائق المطلقة والتخطيط العقلاني للأنظمة

(1) ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر القاهرة، 1963، ص510.

(2) عناني، محمد: المصطلحات الأوربية الحديثة، المصدر السابق، ص55.

الاجتماعية، وتوحيد أنماط إنتاج المعرفة، مقابل ذلك يمكن وصف عصر ما بعد الحداثة بكونه (عصر التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت)، في حين أن التشظي واللاتحديد والتحفط الشديد من كلية وشمولية الخطاب، تُعد من سمات الفكر ما بعد الحداثة⁽¹⁾.

إن من الصفات المميزة للخطاب ما بعد الحداثي تفضيل التنقيب على التماسك، إنه يحاول إرساء بنيان خطابه على مفاهيم العداء للاستمرارية، والعداء للرابطة الداخلية، والعداء للسيببية القائمة أساساً على فكرة التشابه والتكرار للظاهرة، إنه يهدف إلى إنكار نماذج ذات معنى داخل النص، أو على الأقل التأكيد على أن كل شيء مكتشف كقانون مفهوم لا يعدو كونه خداعاً موهماً، إذ إن الخطاب ما بعد الحداثي يجهد نحو الفواصل الرئيسة في المجتمعات، ومن أهمها تآكل الفاصل القديم بين الثقافة العليا وبين ما يسمى بالثقافة الجماهيرية أو الشعبية، ولعل ذلك ما حدا ببعضهم لوصف الخطاب ما بعد الحداثي بأنه (الحداثة الدنيا) تمييزاً عن (الحداثة العليا) التي انتهجها عصر الأنوار^(*)، وعاشها الغرب⁽¹⁾.

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 11.

(*) عصر الأنوار (Lesiecle Deslumieres): بزغ سناؤه في القرن الثامن عشر بأوروبا، يُعد عصر انتصار قيم الحرية والعقلانية والديمقراطية والتقدم، أي عصر انتصار الفكر الفلسفي الحر الذي مهد، بمنطلقاته العلمانية وتوجهاته السياسية الوضعية، الطريق لقيام الثورة الفرنسية، والإعلان عن شرعة حقوق الإنسان، وترسيخ العقيدة البرجوازية فكراً (حتى التملك الفردي الذي ينظمه القانون الوضعي القائم على التعاقد الاجتماعي)، وسلوكاً (التربية المتحررة للمواطن الأوروبي الحديث)، وسياسة (الدولة الحديثة

واعتماداً على توجيهات ما بعد الحداثة، واستراتيجياتها ومنهجيتها وطروحاتها الفكرية والفلسفية، يمكن تقسيمها إلى أربعة نماذج واضحة، فهناك المنظور التاريخي الذي يراها حركة ابتعاد عن الحداثة، أو رفضاً لعدد من جوانبها، وهناك المنظور الفلسفي الذي يراها تقوم على الفراغ الذي أوجده غياب وتقويض الحداثة، ذلك التقويض الذي استخدم المفاهيم ما بعد النبوية (***)، إذ إن هذه المفاهيم ألغت محدودية المعنى وإمكانية تقريره، وأكدت على أن الحقيقة الثابتة ما هي إلا صناعة لغوية، أما المنظور الأيدلوجي السياسي (منظور التحيز) فهو يرى أهمية ما بعد الحداثة من خلال نتائجها، إذ هي قادرة

- بمقوماتها الدستورية الوضعية وتوجهاتها الليبرالية) للمزيد، ينظر: الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 142.
- (1) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص 28.
- (**) ما بعد النبوية (Post Structuralism): يستخدم المصطلح أحياناً بالتناوب وينفس معنى التفكيكية، إذ يمكن عد (ما بعد النبوية) حركة كانت تتضمن عناصر مهمة من النبوية نفسها، وكان بعضها أعلامها من أنصار النبوية، الذين عدلوا من مواقفهم، أو استفادوا من علوم اللغة، أو انساقوا وراء دعاوى (جاك دريدا) الذي رفض كل ما سبقه تقريباً، إذ احتدم الجدل حول النبوية في فرنسا، في أواخر الستينات، خاصة ما قام به من يُسمون بدعاة (ما بعد النبوية) بمراجعة ما يُسمى بنماذج المقابلات أو التعارضات بين مجموعات من الملامح الصوتية أو النحوية أو الدلالية، إذ أصبحت هذه التعارضات تركيبية، بل أنهم سخروا منها، وصوّروها في صور مضحكة، بحيث من كان يسمع عنها آنذاك في أوروبا الغربية يتصور أنها ساذجة، وأنها لم تأت بمجديد.
- ينظر: عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص 67.

على خلق الإشكاليات، حتى يتسنى لها خلخلة الثقة بما لم يكن سابقاً يقبل الشك، وبذلك تلعب ما بعد الحداثة دوراً هاماً في إعادة تعريف الحقائق المتغيرة، وفي زعزعة الثقة في الثوابت، وتسعى إلى إبراز صناعة وتصنيع الحقيقة الدنيوية، وإبطال مقولة (طبيعتها المتعالية)، فترى ما بعد الحداثة أن تحقيق إدراك هذه الصناعية - على عكس طبيعتها - هو رسالتها الإنسانية وردها المباشر على الحداثة وعلى شعاراتها البراقة، أما المنظور الاستراتيجي النصوبي، فتسعى ما بعد الحداثة إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحد والحدود، مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأويل المتحول أبداً، وينجم عن هذه النصوبية لا نهائية النص، ولا محدودية المعنى، وتعدد الحقائق بتعدد القراءات⁽¹⁾.

ويمكن القول إن ما بعد الحداثة تشمل خطابات متنوعة، تتوحد حول نقد الأساس العقلاني والذاتي للحداثة، إذ نشأت ما بعد الحداثة اعتماداً على ثلاثة عناصر متميزة:

1. الردة على الحداثة: وتتمثل في الحركات الفنية المعاصرة خصوصاً، منها تلك التي اعتنت بمجال المعمار^(*)، فقد ثارت على المعمار الحداثي الداعي

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص 143.

(*) لقد بدأ الربط بين نظريات المعمار وفلسفة ما بعد الحداثة في السبعينيات من القرن العشرين، خاصة بعد صدور كتاب الناقد المعماري (جوناثان رايبان) المعنون (المدينة الرخوة) عام 1974، وفيه طرح نموذج معماري مخالف لنموذج المعمار في عصر الحداثة. ويرتكز هذا النموذج على الأطروحة القائلة بموت مدينة الحداثة وميلاد مدينة ما بعد الحداثة، إذ أضحت مدينة ما بعد الحداثة مجالاً خصباً لإنتاج الرموز، وغدت

إلى التقشف والعقلانية والتجريد، في حين سعت نزعة ما بعد الحداثة إلى بناء أنموذج معماري يستعيز عن التقشف بالتنميق، وعن التقليد بالإثارة، وعن التجريد بالحريشة المثيرة للضحك.

2. ظهور تيار فلسفي اشتهر باسم ما بعد البنيوية ويمثل هذا التيار (جيل الاختلاف) (**)، كـ (ميشيل فوكو 1926 - 1984) و(جاك دريدا) و(جيل دولوز 1925 - 1995) و(فرانسوا ليوتارد 1924) (***)، وتتلخص أطروحة هذا التيار في رفض شعار التنوير، وعدّه مجرد وهم، ومن طروحاته، لا يمكن تناول الواقع والفكر إلا بعدهما مُتجزئين مُتشذرين، والنظريات والأفكار ما هي إلا تعبير عن إرادة السلطة، إذ أننا أمام نزعة فلسفية

فضاءً واسعاً للتعبير عن التفردات والتمييزات والخصوصيات، وهذا إن كان يدل على شيء، فإنما يدل على أن مدينة ما بعد الحداثة الناشئة أضحت موسوعة تضم مختلف أساليب العيش وأنماطه. ينظر: الشيخ، محمد وياسر الطائري، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 50.

(**) جيل الاختلاف: ويقصد بهم الفلاسفة الذين خرجوا من منطق أو فلسفة الهوية والذات والماهية، وقد دعوا إلى الخروج عن دائرة البنية المتمركزة حول العقل، والابتعاد عن الهيمنة الكاسحة للهوية الغربية، والاهتمام بكل ما يُحيل إلى الهامش والاختلاف والمغايرة. ينظر: افاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ط2، دار أفريقيا الشرق، 1998، ص 233.

(***) فرانسوا ليوتارد: هو عضو بالجماعة الماركسية الثورية المعروفة باسم (الاشتراكية أو الهمجية) منذ خمسة عشر عاماً، وفي الستينات من القرن الماضي شرع في الشك في التفسير الماركسي، وبدأ في أبحاثه في البديل (بعد الماركسي) في الفلسفة والفن واللغة، ومن كتبه (الحالة بعد الحثية عام 1984)، ويعمل أستاذاً للفلسفة بجامعة باريس.

جديدة تقوم على تشخيص واقع وتحديد عدد، فأما الواقع فلا يعدو أن يكون مجرد مرآة تعكس انهيار العقل الكلاسيكي بمختلف أشكاله، أي أننا إزاء واقع يُعبّر عن انهيار كل الأنساق التي ادعت قول الحقيقة، وأما العدو فهو الدولة التي هي استعمار لهذا العقل.

3. بروز نظرية المجتمع ما بعد الصناعي^(*)، والتي عمل على تطويرها مفكرين (دانيال بيل)^(**)، و(الان تورين)^(***)، فبالنسبة لـ(دانيال بيل) العالم دخل اليوم عصراً تاريخياً جديداً أطلق عليه (العصر ما بعد الصناعي)، ويتميز هذا العام بالأهمية التي صارت تحظى بها المعرفة (الثقافية) في الحياة المعاصرة، ويُستعير (الان تورين) الفكرة ذاتها ليقول: لم تعد قوة التقاليد الدينية أو الاجتماعية هي القوة المسيطرة في عالم اليوم، بل أضحت الأمر موكولاً في ذلك إلى وسائل الإعلام والتقنية والأسواق، لقد صرنا نرزع

(*) مجتمع ما بعد الصناعي: أو ما يسمى بالمجتمع المُبرمج، وهو تعبير أدق من المجتمع ما بعد الصناعي، الذي لا يُعرف إلا بالمجتمع الذي سبقه وجاء هو بعده، ذلك المجتمع الذي يحتل فيه الإنتاج والانتشار الكثيف للخبرات الثقافية، المكانة المركزية التي كانت مكانة الخبرات المادية في المجتمع الصناعي، وما كانت عليه صناعة المعدن والنسيج والصناعات الكهربائية والإلكترونية في المجتمع الصناعي، فكذلك حال إنتاج المعارف وانتشارها والإعلام، ومن ثم التربة ووسائل الإعلام في المجتمع المُبرمج، أما (تورين) فيعد المجتمع ما بعد الصناعي مجتمع تخلى فيه المنتجات المادية عن مكانه المركزي لإنتاج المنتجات الثقافية. ينظر: تورين، الان: نقد الحداثة؛ الحداثة المظفرة، ولادة الذات، ت: صباح الجهم، ت1، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ص208.

(**) دانيال بيل: عالم اجتماعي أمريكي معاصر.

(***) آلان تورين: مفكر فرنسي معاصر.

اليوم تحت وطأة عالم ضخم من الرموز والمعلومات والخدمات، وهذا يعني أن المجال لم يعد مفتوحاً أمام تلك (الحكايات الكبرى التحررية)⁽¹⁾.

وهكذا يمكن القول أن مصطلح (ما بعد الحداثة) متأخم لمفهوم (الحداثة) ومرتبطة به، ليس ارتباطاً تلازمياً، بحيث لا تعرف (ما بعد الحداثة) إلا بكونها نفيًا للحداثة، وإنما ارتباط تاريخي تعاقبي فحسب، بحيث إنه لا يمكننا الولوج إلى ما بعد الحداثة إلا باعتبار الحداثة وموضعها كالحظة تاريخية سابقة، وفي الواقع، فإن غالبية الباحثين لا ينظرون إلى ما بعد الحداثة إلا على أنها ظاهرة نقيضة وتناقضية وناقضة لذاتها)، وبمعنى آخر، لم ينشأ اتجاه ما بعد الحداثة إلا كتدمير للبناءات الرمزية التي أنشأتها الحداثة، إذ إن ما بعد الحداثة تُعدُّ نفسها قد جاءت تعبيراً عن (موت الحداثة) بتعبير (كلاوس شيريه)، وتصفيّة لقدراتها التنويرية⁽²⁾.

وبما يمكن الإشارة إليه أن هناك فروقات إطارية بين الحداثة وما بعد الحداثة، كما رسمها (إيهاب حسن)، والذي جعلها سلسلة من التعارضات النمطية لالتقاط الوسائل التي ربما بدت من خلال ما بعد الحداثية كرد فعل على الحداثة، كما في الشكل الآتي:

الحداثة	ما بعد الحداثة
الرومنطيقية/ الرمزية	ما بعد الطبيعية/ الدادائية
الشكل / (متصل ومقفل)	اللاشكل / (متقطع ومفتوح)
قصد	لعب

(1) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 16-17.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص 21 - 22.

مصادفة	تصميم
فوضي	ترائية
استنزاف/ صمت	سيد/ كلمة
عملية/ أداء/ حدث	موضوع الفن/ عمل منته
اشترك	مسافة
لا خلق، تفكيك/ نقض	خلق/ شمولية/ تركيب
غياب	حضور
تنافر	مركزة
نص/ عبر النص	نوع أدبي/ حدود
خطاب	سيمائيات
كلمة أو عبارة منظمة	نموذج
باراتاكسيس Parataxis ترتيب بدون روابط مخصوصة الجمل والعبارات	Hypotaxis ترتيب بواسطة روابط...
بدل مرادف	استعارة
منج	انتقاء
جذور (ساق سطحية) سطح	جذر/ عميق
ضد التفسير/ قراءة خاطئة	تفسير، قراءة
دال	مدلول
يمكن كتابته (مكتوب)	يمكن قراءته (مقروء)
ضد الرواية (تاريخ صغير)	رواية (تاريخ كبير)
لغة مفككة	لغة سيده
رغبة	سمة
متغير Mutant	نمط Type
متعدد الأشكال (متخنث)	تناسلي/ ذكوري
انقسام الشخصية	جنون العظمة

الأصل / السبب	الاختلاف / الأثر
الله - الأب	الروح القدس
ما وراثيات	سخرية
حتمية	لا حتمية
محالية	تجاوز

إذ يمكن القول أن الثنائيات المتعارضة أعلاه، مُلتبسة ومُترججة، فهي تحدد مقداراً مما تعنيه تلك الفروقات، ويميل مصممو المدينة (الحداثيون) مثلاً إلى منح قلب المدينة (الأولوية) و(السيادة) من خلال تدقيق في إنجاز (شكل محدد مقفل)، بينما يميل مصممو ما بعد الحداثة إلى النظر إلى عملية المدينة كعملية لا سيطرة عليها، و(عرضية) عملية تتلاعب بها (الفوضى) و(التغير) وفي (أوضاع مفتوحة) تماماً⁽¹⁾.

ويرى البعض أن ما بعد الحداثة لن تلعب سوى دور الموجة القصوى في لحظة تاريخية وزمنية، وبعدها ستمكن الحداثة من تجديد نفسها وإعادة وصل ما انقطع من جذورها، وغالباً ما تجري المقارنة مع الحركات الدادائية والسريالية والوجودية وغيرها، التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية، ولعبت دوراً في زعزعة الأسس اليقينية الوضعية التي قام عليها الفكر الغربي، وجرّه نحو بقع ومناطق أكثر إنسانية⁽²⁾.

(1) هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة، بحث في أصل التغير الثقافي، المصدر السابق، ص 65-66.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص 88.

ومع الخمسينيات بدأ مفهوم (ما بعد الحداثة) كرديف فني للفلسفة الوجودية التي تؤكد المبادرة الفردية وتمردّها على سجن النسق، ليتطوّر بعد ذلك مع دخول المجتمعات الغربية مرحلة جديدة، وما لبث أن أخذ مكانه في التداول الأدبي والفني، احتجاجاً على سطحية حركة النقد الأدبي الحداثيّة، وهو ما أكده الناقد الأمريكي (المصري الأصل) إيهاب حسن، الذي يُعدّ من أبرز الرواد المعتمدين لحركة ما بعد الحداثة، ومثل ذلك رفضاً للجماليّات الكلاسيكية، وبالذات ما يتصل بالسرديات والرقص والمسرح والتصوير والسينما والموسيقى وهندسة العمارة والرسم، ففي مجال فن العمارة الذي يُعدّ المجال الفريد الذي تظهر فيه ما بعد الحداثة بشكلٍ جليّ ومحسوس، مثّل رفضاً لنموذج المعمار الحداثي المستلهم لمثال الآلة، والمصنع بوصفه النموذج الأمثل، وتم تفسيره من زاوية تناقضه المباشر مع الأسلوب الصارم والوظيفي للعمارة الحديثة، وقام على خلط الأساليب الحديثة بالقديمة، والاستعاضة عن التقشف بالتنميق، وعن التقليد بالإثارة، وعن التجريد بالخريشة في التصميم، وبند الوحدة البنائية، للعمل لحساب تجاوز مفرداته التي لا تخضع لمنطق ثابت، يفرض مجالات توظيفها الفني والجمالي، بعدها برز مفهوم (ما بعد الحداثة) على شكل مساهمات نظرية ومنهجية لدى المشتغلين بالفلسفة وعلم اللغة والاقتصاد السياسي وتاريخ الحياة اليومية والأثروبولوجيا بكيفية أوضح، بوصفها أكثر تراوفاً مع توجهات ما بعد الحداثة الثقافية⁽¹⁾.

(1) Clifford J. "Introduction Partial truths", In: J. Clifford and Marcus (eds.) Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1986, P. 23 - 24.

وبما يستحق الذكر أن الوجودية كانت مواجهة صريحة وواقعية لنظريات (فرويد وماركس)، وتركز تساؤلاتها، على ما هو حقيقي وإنساني، على أهمية القيم الأخلاقية التي تتحكم بالظواهر الإنسانية، إلا أن الوجودية لم تعط العلوم الموقع الذي تستحقه، أو هذا ما طرحه (كلود ليفي شتراوس) في معرض هجومه على الفلسفة، وعلى الوجودية بشكل خاص، إذ يقول أنه ترك العمل كأستاذ للفلسفة، لأن تدريسها يقتصر على توجهات ثلاثة لم أعد مقتنعاً بأي منها، وهي: إن الفلسفة مُحَدَّدة بما هو مجرد، وأنها محددة بالـ(أنا)، وبالتجربة الشخصية، أما الاختبار الثالث، فهو الذي يتظاهر بالمنطق، وبالتجربة الإنسانية الذي يؤدي إلى تشويهها بشكل عام، أما عن سبب موقفه المعادي للوجودية، فلأن طروحاتها تهمل الأفكار العلمية وبشكل جذري⁽¹⁾.

إذ يمكن القول أن الوجودية معنية بالإنسان وبالقيم، عند بعض روادها، وكان نتيجة هذا حرية قائمة على فعل الغريزة، لا على فعل القدر، وصارت الحرية تعادل الفوضى التي ربما تدمر الإنسان (الفرد نفسه)، فبالنسبة لـ(سارتر) لا يوجد أي إله أو طبيعة إنسانية محددة من قبل، وبهذا جعل (سارتر) الإنسان خالق القيم، كما لو كان له حرية مطلقة مثل الله⁽²⁾، إذ فصلت الإرادة عن العقل، وقد حاولت أن تلفت انتباهنا إلى حاجة الإنسان إلى أن يفصل ويختار، لا نتيجة لتفكير فلسفي، بل بدافع الممارسة التلقائية للإرادة، فـ(سارتر) يتصور الإنسان على أنه (كائن لذاته)، منه تُشتق أشكال الوجود، مثل (الوجود في ذاته)

(1) السعدون، ناصرة: ما بعد الحداثة ما قبل عام 2000، مجلة آفاق عربية، ع7، تموز، 1986، ص110.

(2) مجاهد، عبد النعم: فلسفة الجمال في الفلسفة المعاصر، المصدر السابق، ص16.

أي العالم الموضوعي والمكان والزمان⁽¹⁾.

وبما لا شك فيه أن هذه الفلسفة ترفض المجتمع والتاريخ والعلم والقيم، ترفض المجتمع، لأنها عبارة عن مجموعة من الآفات لا روابط بينها، الذات الحقّة هي تلك المتفردة المنعزلة التي تستمد من نفسها، فلا تخضع، من ثمّ لأي تقويم من خارجها، وترفض التاريخ، بحكم أنها ترفض الواقع الاجتماعي، ولأنها تحصر النطاق في حاضر الفن ومستقبله وتنزع عنه كل الأرضية الوراثة والاجتماعية التي يولد بها، وترفض العلم، فقد تسلم بالعلم أحياناً، وفي بعض الموضوعات، لكنها بشكل عام ترفض الدراسة الموضوعية، وترفض أن يكون الإنسان خاضعاً لمثل هذه الدراسة، لأن الإنسان في نظرها شيء فريد يند عن كل دراسة موضوعية خارجية، كما أنها تلغي القيم، فهل يمكن للقيم أن توجد في هذه الفلسفة التي رفضت كل شيء ولم تبق إلا على الحرية ذاتها⁽²⁾.

وقد ربط (سارتر) نظريته الجمالية في الفن والأدب بمفهومه عن الحرية. على اعتبار أن الإنسان (المتلقي) صانع قرارات له قدرة التغيير في المحيط، ولما كانت الحرية هي مصدر القيم عند (سارتر)، وكان الفن إبداعاً في مجال عالم القيم الجمالية، فإن الحرية هي أساس الفن، وللعمل الفني قيمة خاصة، لأنه دعوة موجهة إلى المتلقي لكي يعيش في وجود أجر تتجلى فيه الحرية بأكمل درجاتها⁽³⁾.

(1) الخطيب، عبد الله، الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، المصدر السابق، ص 28.

(2) مجاهد، عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، المصدر السابق، ص 10 - 11.

(3) مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، المصدر السابق، ص 194.

ويقول (كامو) مفسراً مفهوم الحرية لديه المفهوم الوحيد الذي يستطيع أن يحصل عليه للحرية، هو مفهوم السجين أو الفرد وسط الدولة، والحرية الوحيدة التي أعرفها هي حرية التفكير والفعالية، كما ربط (كامو) بين الالجدوى والحرية الداخلية ربطاً محكماً قائلاً بأن الالجدوى تعلمني شيئاً، وأنه ليس هنالك مستقبل، ومن الآن فصاعداً سيكون هذا هو سبب حريقي الداخلية⁽¹⁾.

في حين أن (ياسبرز)^(*) يقول: لقد هدم الإنسان الجسور التي كانت تصله بالماضي، إنه يعيش في اللحظة الحاضرة مستسلماً للمصادفة.. يُخَيِّل لنا أن الإنسان قد أصبح على عتبة العدم، أنه يتعلق بالعدم يائساً أو ظافراً ظفراً هداماً. ويمكن تحديد أركان الوجودية الأربعة:

1. العتب غير المعقول، هو نسيج حياة الإنسان، فالمرء في لحظات نزاهته وصفاء ذهنه، يدرك أن حياته ليس لها غرض مُطلق، وإنما عليه أن يعيش وكأنه في خواء، والعدم له بالمرصاد يُهدّده.
2. قد يغوص الإنسان في وحل من كيانه الطبيعي، (فيتعلق بفكرة من الخير أو يرتبط بصورة معينة عن صلاح نفسه)، مما ينقض إنسانيته، فهو يقف عن التغير، ويكف عن التطور، ويتحول إلى شيء.

(1) ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة بغداد، 1985، ص9.

(*) كارل ياسبرز (1883 -) : يُعد الممثل الرئيسي للوجودية الألمانية بعد (هيدجر)، وأن يكن قد رفض هذه التسمية وفلسفة (هيدجر) على السواء. فؤاد كامل وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، المصدر السابق، ص546.

3. يتعرض الإنسان وقيمه للتجمّد في قوالب العادة، ويمكن أن تصبح اللغة ميتة... تشل أفكارنا، فكل امرئ في عزلة.
4. ليس ثمة طبيعة إنسانية، إنما يوجد الإنسان في موقف معين⁽¹⁾.

ومن أشد المفاهيم الوجودية لدى (بيكيت) مفهوم العبث، بمعنى اللاجدوى أو التفاهة، فعندما أخذت أهمية الفكرة تراود نفسه، أم بمجرد المصادفة العمياء، على أنهم يعنون شيئاً ما⁽²⁾. ويمكن الإشارة إلى أن اهتمام الفلسفة ظل موجّهاً، إلى درجة كبيرة، نحو الفنون والآداب، ذلك أن النشاط الفني يمنح المتلقي حساً أكبر بالتحليق في أجواء الحرية، إذ تجد الفلسفة طموحها، فالفن هو ما يُعطي للفكرة الفلسفية مفاهيمها، إذ إن الفلسفة هي الحد الحاصل ما بين الفن/الجمالية، أي أن الفن هو الجمالية عند تحولها إلى مفهوم، ولهذا يمكن القول بأن الفلسفة تكمن في تأمل العلاقة ما بين آفاق الخلق هذه، ذلك ما يقوله (أوليفيه دالون) أستاذ الفلسفة في جامعة باريس الأولى، ويضيف: "ولا يمكن دراسة العمل الفني أو نقده دون نظرة نقدية فاحصة للمجتمع الذي نبعت منه، والفلسفة الاجتماعية والسياسية التي أحاطت بميدعه، كما تتطلب النظرية النقدية للفن سعة الأفق التي تسمح بالإحاطة بالعلوم والآداب التي تزامنت مع العمل الفني، ومن هذه النظرة الشمولية تبدأ النظرية النقدية للعمل الفني ضمن منظور تطورها الجمالي"⁽³⁾.

(1) ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، المصدر السابق، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 17.

(3) السعدون، ناصرة: ما بعد الحداثة ما قبل 2000، المصدر السابق، ص 112.

وقد صيغ مفهوم ما بعد الحداثة في مفهوم محدد، إنما صار إلى التشكل في سياق عملية متعددة الإسهامات متنوعة، متفاعلة، تجاذبتها التيارات الفكرية والحقول العلمية والمجالات الفنية المتواجدة، واسهم فيها الطرف التاريخي والإطار الاجتماعي واللمحة الحضارية، وهو ما عبّر عنه عالم الاجتماع الفرنسي (الان تورين) حين ذكر أنه نتيجة حركة فكرية عمدة⁽¹⁾.

ويرى (إيهاب حسن) أنه من الممكن كشف العلاقة ما بين الحداثة وما بعد الحداثة، ومن ثم ضرورة إدراكها على مستوى التواصل والاتصال، فهو، من ناحية، يرى عدم وجود حد يفصل بينهما، ومن ناحية أخرى، فتم إمكانية لديه تمييزهما انطلاقاً من أن الحداثة أقرب إلى الرؤية الأبولونية التي لا تدرك سوى التزامات التاريخية، فيما بعد الحداثة إلى الإحساس الديونيزي الحسي الذي لا يلمس سوى البرهة المفارقة، ويقدم (إيهاب حسن) تفصيلاً لهذا التمايز، انطلاقاً من أنه إذا كانت الحداثة تقسم بالسرد وإمكانية التحديد والتعالي، والشكل والتراتبية، والتمركز والنمط، فإن ما بعد الحداثة تتلبسها مقولات نقيضة من مثل رفض البنية السردية، والإفراط في التعدد، والمخاطبة والتفكك، والفوضى، والتبعثر، والتحول، وإن لم يستبعد تعايش هذه النقااض في نزعة واحدة⁽²⁾. أما مهمة الفنان ما بعد الحداثي فلم تعد واضحة كما كان عليه الفنان في الحداثة التقليدية أو الكلاسيكية من تميز الذات في ابتكار الأساليب المتنوعة الشخصية،

(1) تورين، الان: نقد الحداثة، ت: أنور مغيث، سلسلة المشروع القومي لترجمة، ع38،

المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص85.

(2) Hassan, I.: The Postmodern turn Essays in Postmodern theory and Culture, Ohio state university Press, Columbus, 1987, P. 92-93.

وكل ما يعمل هو محاولته القيام بعمليات تركيب وتوفيق فيما بين الأساليب⁽¹⁾.
 أن فنون ما بعد الحداثة قد اهتمت بكل ما هو ساخر وفاضح وغير أخلاقي، إذ انتشرت مفاهيم أخرى في فترة ما بعد الحداثة، مثل التهجين، اللاذاتية، اللاعق، نقض الأعمال الفنية المقتنة التشرذم.
 وتزواج المفاهيم الجمالية والفلسفية لحركة الدوستيل مع الفلسفة الجمالية للبناءوية، نشأت ألباهاوس^(*)، وتعني بناء بيت على يد (والتر غروبيوس)، إذ كان هدف المدرسة جمع كافة الفنون، فضلاً عن الحرفيين ضمن إطار العمارة الحديثة، إذ كان طموح ألباهاوس خلق مجتمع جديد⁽²⁾.
 وبما أن فنون ما بعد الحداثة فضلت الأشياء العادية والمهملية، ونبتت العمليات التقليدية في الإنتاج الفني واستخدام المكننة، قد أضاف إمكانات تقنية جديدة، فضلاً عن السعي وراء الجذاب، وتغليف الأعمال بالجانب الإعلاني الترويجي، وتصديره كسلعة إنتاجية، لذلك فقدت تلك الأعمال رفعتها وتعالها، وتحول الفن إلى ربحية السوق، فانصف بالتشتت والتفكك⁽³⁾.
 وبعد معرفة تأثيرات وتشطّيات الوجودية في فنون ما بعد الحداثة، كتمهيد

(1) تورين، الآن: نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، ولادة الذات، المصدر السابق، ص 230.
 (*) ضم ألباهاوس فنانيين ينتمون إلى مختلف التيارات، أمثال (موهلي ناجي، كلي، كاندنسكي).. وكان التجريد أحد أبرز اتجاهاتها الفنية.
 (2) باونيس، الآن: الفن الأوروبي الحديث، المصدر السابق، ص 214.
 (3) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الحداثة في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 129.

في دراسة التأثيرات، إذ تعدّ البنيوية إحدى الاتجاهات المنهجية والنقدية التي لا تنفصل تأثيراتها بأي شكل من الأشكال في فنون ما بعد الحداثة.

الاتجاهات النقدية العديثة:

البنيوية^(١)

حركة نقدية فتحت أمام الفكر البشري المعاصر آفاقاً جديدة ذات أبعاد واسعة، إذ أصبحت بمثابة اللغة الشارحة لكل حضاراتنا المعاصرة، إذ يتساءل بعض النقاد عن مستقبل البنيوية، فلا يكاد يتصوّر قوم منهم أن يكون لمثل هذه الحركة التي تعلن (موت الإنسان) و(موت الذات) و(موت التاريخ)، بل و(موت الفلسفة) نفسها أي شأن يذكر في الحضارة البشرية المقبلة، بينما يرى آخرون أن (البنيوية) حركة علمية ذات دلالة فكرية هامة، فهي لا يمكن أن تختفي في مستقبل قريب أو بعيد، ألّهم إلّا إذا تنكّر الفكر البشري لكل محاولة جادة، من أجل فهم الأعماق الخفية اللاشعورية للرمزية البشرية^(٢).

(*) البنيوية: إن كلمة (Structure) مُشتقة من الفعل اللاتيني (Struere) بمعنى يبني أو يُشيد، وحين تكون للشيء بنية (في اللغات الأوربية)، فإن معنى هذا، أولاً وقبل كل شيء، أنه ليس بشيء (غير منظم)، له صورته الخاصة ووحده الذاتية، وهنا يظهر ضرب من التقارب الأول بين معنى (البنية)، ومعنى (الصورة)، مادامت كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى (المجموع) أو (الكل) المؤلف من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ماعدها، ويتحدد من خلال علاقته بما عداها. ينظر: إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ب ت، ص 32.

(1) المصدر نفسه، ص 11 - 13.

كما ساهمت تلك الحركة النقدية في الانفتاح على فنون ما بعد الحداثة منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وشكلت مساحة عريضة في استقطاب المناهج البحثية للفن والأدب وفروع الثقافة المتعددة، وكذلك في المجتمع والحياة، وجميع الأصعدة التي تُعدّ منطلقات للتواصل المعرفي، ومن ذلك كانت البنيوية رؤية استقرارية معرفية، تعمل على رصد الظواهر والفرضيات الأدبية والفنية، وتعالج بنائية التكوين العام بصورة تحليلية نقدية، فهي تعني أن كل شيء في الوجود عامة، والإنسان خاصة، عبارة عن بناء متكامل يضمّ عدّة أبنية جزئية تقوم بينها علاقات محدّدة، هي التي تعطي هذا الشيء بناءً توضّح وظيفته وتبيّن مكانه ضمن أبنية الوجود الأخرى⁽¹⁾، إذ إن البنيوية فرضت نفسها على الفكر العربي المعاصر في السنوات الأخيرة فأصبح لها خصومها وأنصارها وآثارها اللافتة في مجالات العلوم الإنسانية المختلفة، ولكن رغم الحماس الذي يصل بين أنصار البنيوية وخصومها في الوطن العربي، ورغم كثرة ما كتب أو ترجم عنها، بل ورغم تحوّل البنيوية نفسها إلى (موضة) تُذكر بما كانت عليه الوجودية^(*) في

(1) سماح رافع محمد: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1973، ص 125-126.

(*) إن معنى كلمة الوجودية (Existentialisme) وأصل اشتقاقها في اللغات الأوروبية اللاتينية، فكلمة (وجود) تعني (خروج ex) الإنسان في الحالة التي هو عليها، ليضع نفسه (Sister) في المستوى الذي لم يكن عليه قبل، فالوجود إذن ليس حالة، وإنما هو فعل الخروج ذاته، وبهذا الفعل يفصل الإنسان عن الماضي الذي ينقضي ليشرع نحو المستقبل

الخمسينيات، إذ بدأت انطلاقها مع منتصف الخمسينيات، ووصلت إلى أفرها في موطنها الأصلي مع مطلع السبعينيات، إذ تُعدّ حركة فكرية متميزة ازدهرت في فرنسا، تولدت نتيجة أوضاع ثقافية مُحَدَّدة، وظلّت مزدهرة مع بقاء هذه الأوضاع، وتراجعت بتراجعها⁽¹⁾. ومن الممكن تحديد الاتجاه العام للبنىوية بوصفه مناقضاً ومناهضاً للتفكير القائم على التجزئة والتفتت، أو ما يسمى بالتفكير الذري، نسبة إلى الفلسفة الذرية التي تقول بأن العالم يتكون من ذرات منفصلة، أي أن الاتجاه العام للبنىوية، هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعة لا منفصلة، وتفسّر لنا علاقاتها بعضها ببعض، وقد استفاد (لوفي شتراوس)^(**) من أفكار (سوسير)^(***) في اللغة، فأنشأ لنفسه منهجاً يرصد النظم الكلية، التي كان يسميها الأبنية أو التراكيب القائمة في حياة

الذي لم يأت بعد. ينظر: الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية، المصدر السابق، ص 135.

(1) كيرزويل، اديث: عصر البنىوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص 5.
(**) ليفي شتراوس (أبو البنىوية): ولد عام 1908 وتلقى تعليمه في باريس، ودرس في جامعة سايباولو في البرازيل من سنة 1935 إلى سنة 1939، وقام في ذلك البلد ببحوث ميدانية اثروبولوجية، وقد شغل منذ سنة 1959 منصب أستاذ الاثروبولوجيا الاجتماعي في الكوليج دي فرانس.

(***) فردينان دي سوسير (1857-1919): أشهر لغوي في العصر الحديث، ولد في جنيف من أسرة مشهورة في العلم والأدب، وأن أشهر كتاب يحمل اسمه هو كتاب علم اللغة العام.

الإنسان، وخصوصاً في الظواهر الاجتماعية والثقافية⁽¹⁾، وتستمد البنيوية حضورها من أشكال (البنية) كمفهوم نقدي تحليلي جمالي، فتعمل البنية^(****) كنظام تحويل يشتمل على قوانين ثلاث، هي (الكلية، والتحول، والتعديل الذاتي)⁽²⁾، وهي نزعة فلسفية منهجية ظهرت ما بين عام 1960 - 1966 في فرنسا، إذ عرفت بأنها ليست مدرسة أو حركة أو مفردات بل نشاط يمضي إلى ما وراء الفلسفة ويتألف من سلسلة متوالية من العمليات العقلية التي تحاول

(1) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص 101-102.

(****) البنية: هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة بوصفه نسقاً، في مقابل الخصائص المميزة للعناصر، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءً، بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، إذ أن تهيب أية عناصر أخرى تكون خارجة عنه.

فالكلية يقصد بها أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن (الكل)، بل هي تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق.

أما التحول، فهو أن المجاميع الكلية تنطوي على ديناميكية ذاتية، تتألف من سلسلة من التغيرات الباطنة التي تحدث داخل (النسق) أو (المنظومة)، خاضعة في الوقت ذاته لقوانين (البنية) الداخلية، دون التوقف على أية عوامل خارجية.

أما التنظيم الذاتي، فهو أن بوسع البنيات تنظيم ذاتها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها، ويكفل لها المحافظة على بقائها، ويحقق لها ضرباً من (الانغلاق الذاتي) ينظر: إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، المصدر السابق، ص 32 - 34.

(2) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 52.

إعادة بناء الموضوع لتكشف عن القواعد التي تحكم وظيفته⁽¹⁾.

وفي فرنسا كان مولد البنيوية مرتبطاً بالتمرد على الدراسات الأدبية التقليدية الشبيهة بالعلوم التقليدية، فقد ابتعد البنيويون عن تراث أسلافهم، ووضعوا مشكلة المنهج نصب أعينهم، ولم يكن التفسير^(*) هدفهم، بل قراءة النصوص أولاً، ثم التوصل إلى تفهّم طرائق الكتابة الأدبية ووسائل قيام كل منها بعمله أو إحداث تأثيره⁽²⁾. وقد عُرّفت البنية بأنها نظام مكوّن من مجموعة من الأجزاء أو (العناصر، المكونات) ذات الطبيعة المادية أو العقلية المرتبطة بعلاقات متبادلة مع بعضها البعض، من جهة، ومع الكل، من جهة أخرى، والتي تحدد بذلك الخصائص الجوهرية وفقاً لقوانين حاكمة، وبما يخلق تنظيمات تتصف بأنها

(1) كيرزويل، أديت: عصر البنيوية، المصدر السابق، ص 244.

(*) إن التفسير لم يكن هدفاً من أهداف البنيوية في أي مرحلة من مراحلها ولكنه في أوروبا (وفي ألمانيا تحديداً) قوة يحسب حسابها، ولن نستطيع أن نتفهم الخطوة التالية في تطوير البنيوية إلى ما بعد البنيوية والتفكيكية إلاّ على ضوء ما يسمى بالتفسيرية أو (الهرمانيوطيقا)، والمعنى الدقيق لها هو من تفسير النصوص (أي تحديد معانيها) خاصة من خلال مجموعة ثابتة من القواعد وفنون الصنعة، كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة، إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية تحكم مسار التفسير، وأصل الكلمة يعود إلى الكلمة اليونانية (Hermeneuein)، وهي فعل معناه (يفسر) وإن كانت استعمالاته توحى بثلاث اتجاهات، أولها: تفسير الشعر لغوياً، وثانيهما: الشرح، وثالثهما: الترجمة. ينظر: عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، 112.

(2) المصدر نفسه، ص 103 - 104.

تواصلية بين الأجزاء (تصور وظيفي)، أو تتصف بها (نتائج التطبيق) نوع من الفروض المنطقية.. كما يمكن التمييز ما بين البنية السطحية التي تعنى بالخصائص والعلاقات المباشرة المحسوسة المدركة بين عناصر ظاهرة ما، كونها تمثل الناتج النهائي في عملية تكوين الظاهرة، وبين البنية العميقة التي تعنى بالخصائص والعلاقات الثابتة الكامنة لخلق الظاهرة المحسوسة⁽¹⁾، كما تعمل البنية كتعبير عن ألكيان الداخلي لظاهرة ما أو التعرف على ما يكمن وراء الصورة الخارجية للشيء⁽²⁾، وهي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة، علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق⁽³⁾.

وتستند البنيوية إلى نظريتين أساسيتين يرتبطان بعلم العلامات، أولهما:
هي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليس لها (جوهر) بالمعنى الفلسفي،
أي ليس لها كيان صلب يمكن تعريفه في ذاته من زاويتين:

(1) البراز، عزام وآخر: أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، 2001، ص76.

(2) الجادري، رفعة: حوار في بنية الفن العمارة، ط1، لندن، 1995، ص272.

(3) إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، المصدر السابق، ص33 - 43.

الأولى: هي أبنيتها الداخلية، والثانية: هي المكان الذي تُشغله في كل ما ينتمي إليه من نظم اجتماعية وثقافية، إذ يتم التركيز على البناء سواء فيما يتعلق بالظاهرة، أو فيما يتعلق بالنظم التي تندرج منها الظاهرة.

أما النظرية الثانية: فهي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية علامات، وهي ليست علامات مادية فحسب، ولكنها أحداث لها معناها، وقد تنجح في محاولة فصل الجانب التركيبي عن الجانب السيميوطيقي^(*)، أي فصل بنائها عن دلالتها بوصفها علامات، ولكن أقصى نجاح تحققه في التحليل البنوي، أي تحليل أبنية هذه الظواهر، هو نجاحنا في التعرف على الأبنية، أو (فصلها)، فهي تمكننا من إدراك الظواهر بوصفها علامات⁽¹⁾.

ومما يستحق الذكر أن مفهوم الحداثة يقابل السمة الأولى المتعلقة بالبنية

(*) السيميوطيقيا: علم نشأ ميكراً، ذو جذور موغلة في القدم تمتد إلى الفكر اليوناني. وتحديدأ لدى (أفلاطون وأرسطو) اللذان اهتمتا بشكل كبير بنظرية المعنى، وكذلك (الرواقيون) اللذين شيدوا نظرية موسعة في هذا العلم، وذلك بتمييزهم بين الدال والمدلول، والشئ في ذاته، ولم يكن منطقة العرب ومفسريهم ببعيدي الفكر عن هذا المعنى، فقد أولوا عناية فائقة بكل الأنساق الدالة وتصنيفها وكشف قوانينها وقوانين الفكر، واجمعوا على تصنيف الدلالة إلى ثلاث أصناف (دلالة عقلية، دلالة طبيعية، دلالة وضعية) ينظر: نفاذي. السيد: السيميولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب، مجلة علم الفكر، ع1، المجلد 31، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص49.

(1) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص103.

بوصفها مسؤولة عن مُجمل العلاقات المفاهيمية لكافة البنى التي تتمحور في تركيبها الكلية، إذ إن الحداثة تُشكلُ بنية شمولية كلية، تتميز بسياقات دلالية معرفية تبحث في طبيعة التحولات والتبدلات التي شهدتها الفن الأوربي، وكذلك الأدب عبر مسيرته الطويلة، ولذلك كان (الوعي) يحاول إعادة خلق تلك التحولات من خلال الجدل القائم وباستمرار، ومردُّ ذلك يعود إلى ثراء المعارف والفنون وتداخلها، وبالذات ما شهده القرن العشرين من مُعطيات معرفية وعلمية، تنزع إلى بناء وتفكيك مُجمل المفاهيم التي شكَّلت أنظمة للحداثة، إذ تبدو هنا بنبوية المنشأ، فالمشروع الحداثي في الغرب ينسب على ما يعتقد (جبر عصفور) على ثلاث سمات، نشد بـ (تمجيد الفردية، اعتماد العقلانية مرجعية للفكر الإنساني، الإيمان بأن التاريخ هو تقدم دائم وحركة صاعدة على الدوام)⁽¹⁾.

وعلى حين أطلق (نيتشه) في نهاية القرن الماضي (موت الإله)، فلقد جاء فلاسفة البنيوية في هذا العصر لكي يُعلنوا (موت الإنسان)، ولكي ينادوا - على أقل تقدير - بأن الوجود البشري هو الآن في النزاع الأخير، وكان طبعياً - في عصر احتضار الإنسان - أن تظهر في آفاق جمهورية البشر، التي أصبح فيها للإنسان الآلي (الوهية) جديدة تتناسب مع روح ذلك العصر، فكان قيام (البنية) لكي تعلن أنها هي وحدها... إلها الأعلى، ولم تلبث أن أصبحت (تقليعة) أو

(1) بندق، مهدي: المشروع الحداثي لجابر عصفور، المصدر السابق، ص2.

(موضة) أو (بدعة) يتردد اسمها على كل لسان⁽¹⁾.

كما لم تعد النظرة (العلمية) إلى الأشياء نظرة جزئية تصل إلى معرفة (الكل) من خلال الجزء وخصائصه، فلا الجزء هو نفسه مع الكل. ولا الكل هو مجرد مجموع أجزائه فقط، بل الأهم هو (العلاقة) التي تسود بين الأجزاء، ويُحدد النظام الذي تتبعه الأجزاء في ترابطها، والقوانين التي تنجم عن هذه العلاقة، وتسهم في بنيتها، في الوقت نفسه⁽²⁾.

لقد واجهت البنيوية نقداً لاذعاً، ويُعدّ (سارتر) من أوائل الذي هاجموا (ليفي شتراوس)، فقد رفض مفهوم الأبنية العقلية اللاواعية، رفضاً يتصل بإنكاره وجود اللاوعي أصلاً، إذ يهاجم (سارتر) البنيوية من وضع ماركسي. بوصفه دارساً مُتعمقاً في (ماركس)⁽³⁾، ويمضي (فوكو)، خلال (هيجل ونيتشه)، ليبرهن أن الفكر لم يعد قابلاً لأن يكون فكراً نظرياً فحسب، وأنه أصبح بمثابة فعل خطر في ذاته⁽⁴⁾.

أما المفكرون أمثال (بارت، فوكو، دريدا)^(*) فلم يُسعد أي منهم بلقّب

(1) إبراهيم، زكريا: مشكلة البنية، المصدر السابق، ص 7.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص 33.

(3) كيرزويل، أدith: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص 13 - 33.

(4) المصدر نفسه، ص 224.

(*) إن الفكر (بارت) شديد الانتقائية بقدر ما يتعلّق الأمر بالمناهج التي اتّبعها لدراسة الأدب، ويؤمن بضرورة الانتقال الدائم من موقف نظري إلى آخر، واتخذ لنفسه، في أوقات متباعدة، مناهج استعارها من المفكرين، أما (فوكو) فقد احتج علانية على حشره

(النبوي) فهو لقب سيعده كل منهم خرقاً شديداً لحرية التفكير، إذ إن (فوكو) يرفض سلطة كل من المنطق وفن السرد التقليدي، وكثيراً ما توحى خطاباته بشيء من المسار القصصي، ويبدو أن هناك مفهوماً نقدياً تقليدياً واحداً لم يصبه غضب (فوكو)، وهو الأسلوب، إذ لا يركّز على هذا المفهوم، ولكنه يُشير إليه مرّات يبلغ من تكرارها حداً يسمح لنا باستعماله لوصف طبيعة خطابه بشكل أولي⁽¹⁾، إذ وجه (فوكو) رسالة إلى قرائه الخطاب ليس الحياة: زمنه غير زمناكم، وفيه لن تتصالحوا مع الموت، قد تكونون قتلتم الله تحت ثقل كل ما قتلتم، ولكن لا تصوروا مع كل ما تقولون، أنكم ستخلقون إنساناً يعيش أطول مما عاش، إذ إن هذه الرسالة لا تُشكّل سوى سلسلة من السلبيات، فهي مثال على خطاب (فوكو) الذي يميل دائماً إلى اللهجة النبوية⁽²⁾، إذ إن إعلان (فوكو) موت الإنسان، لا يكرر صدى كلمات (نتشه) عن موت الإله، بل يؤكد موت الإله القديم في الإنسان الجديد، كما أن موت الإنسان يُشكّل في فن ما بعد

مع النبويين، وذلك لنفس الأسباب التي لجأ إليها (بارت) إن (فوكو) مشهور باستقلاله المتعالي، لأنه رجل يُفضّل أن يتبعه الآخرون، أما (دريدا) فقد كان اسمه أقل ارتباطاً بالنبوية، لأنه غدا المُلهم الذي لا يتازعه أحد للحركة التي تليها (ما بعد النبوية)، إذ كان مُناهض مريع لنظم الفكر المتعالية، التي يقصد منها أن تُعطى لأتباعها مواقف يطلّون منها على من هم دونهم. ينظر: ستروك، جون: النبوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، يناير 1978، ص 8 - 9.

(1) المصدر نفسه، ص 101 - 102.

(2) نفسه، ص 100.

الحداثة تدميراً لأحد المراكز المرجعية الثابتة التي تحدّنا بالمعرفة والوجود، وهذا ما يرفض المشروع التفكيكي الاعتراف بوجوده، ومن ثمّ رفض إعطاء معنى ثابت إلى الأشياء⁽¹⁾، وما ذلك إلا لأن (فوكو) يتصف خطابه باللامركز، فكله سطح، فد(فوكو) يرفض كل دافع للبحث عن أصل أو موضوع متعال يمكنه أن يمنح (معنى) للحياة البشرية، وحديث (فوكو) سطحي بشكل مُتعمّد يتفق مع الهدف الأكبر لمفكر يُريد أن يُزيل الفرق بين السطوح والأعماق⁽²⁾.

وفي أواخر السبعينيات وعلى مدى الثمانينيات، تعرّضت البنيوية للهجوم من جانب من يطلقون على أنفسهم بـ(ما بعد البنيويين) الذين اتهموها أو صوّروها بأنها محاولة علمية لاختزال اللغة والأدب، إذ إن (ما بعد البنيويون) وصفوا مذهبهم بأنه محاولة للكشف عن الطرائق التي تستطيع النصوص أن تتجاوز بها عمل الشفرات، وكل هذا الاتهام ظالم، لأن البنيوية لم تعتمد إلى وضع نظم مطلقة للشفرات، ولم تقل أنها مُتسقة بصورة مطلقة⁽³⁾.

أن فنون ما بعد الحداثة عملت على أطر واسعة من البنيوية، فأفادت من المنهج البنيوي القائم على التحليل، فضلاً عن الشمولية، أي تحليل الظاهرة من خلال عناصرها، وإبراز الكيفيات التي تُبنى عليها، أو من خلال العناصر الداخلة فيها، دون الإشارة للمنتج (المؤلف)، فالبنيوية (تنادي بموت الإنسان

(1) المشهداني، نادر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الحامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 85.

(2) ستروك، جون، المصدر السابق، ص 98.

(3) عتاني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص 110.

وموت التاريخ)، وتدرس النصوص الفنية كبنى مستقلة، إذ أننا أمام طروحات تشارك مع مُجمل التحولات الكبيرة التي طرأت في فكر ما بعد الحداثة الذي يوصف باللاعقلاني، إذ إن ولادة تيارات فنون ما بعد الحداثة وجدت أرضية خصبة في البنيوية وما تلاها من حركات النقد الحديثة، وفي كل الأحوال انجذبت البنيوية إلى دراسة البنيات اللغوية والأدبية والأساطير، وبنية اللاوعي وبنية الفنون التشكيلية التي تهتم بلغة الأشكال⁽¹⁾، ولم تكن مجرد دراسات مقترنة بفكر ما بعد الحداثة فحسب، وإنما كانت تُشكّل فاصلة مُهمّة في تحولات المعرفة الجمالية، كخبرة إنسانية، إلى مجموعة علاقات بنيوية، تُكمّل حاجساً مُهمّاً في الافتراضات الجمالية داخل بنية العمل الكلية.

التفكيكية:

التفكيك كلمة لم تكتسب هالتها إلا في أيام البنيوية، إنها حركة بنيانية، وضد البنيات في الوقت نفسه، فنحن نفكك بناء لنبرز بنياته، أضلاعه.. ولكن نفك في آن معاً البنية الشكلية المعارضة والمخرّبة، البنية التي لا تُفسّر شيئاً، فهي ليست مركزاً ولا مبدأ ولا قوة، إنها حركة بنيوية تضطلع بضرورة معينة للإشكالية البنيوية ولكن أيضاً حركة ضد بنيوية⁽²⁾.

لقد قدّم الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا) مشروعه المعروف

(1) رافيندران، ص: البنيوية والتفكيك، ط1، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002، ص32.

(2) عبد الله عادل: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ط1، 2000، ص114-115.

بالتفكيك، والذي يُعد أكثر مشاريع الحداثة وما بعد الحداثة ارتباطاً بالمزاج الثقافي الغربي عامةً، والمزاج الثقافي الأمريكي خاصةً، وقد حاول كل من الفيلسوفين الألمانيين (فريدريك نيتشه، مارتن هيدجر) تجاوز الميتافيزيقية، من خلال العمل على هدمها، وقد طور (دريدا) مفهوم الهدم، وجعل منه مفهوماً فلسفياً أطلق عليه التفكيك، وأن ما تقوم به النزعة التفكيكية هو عدم التراتبية العتيقة التي أقامتها الميتافيزيقيا داخل الفكر: (المعقول - المحسوس) (الروح - المادة) (الباطن - الخارج) (البدال - المدلول) (الجوهر - المظهر) (المركز - الهامش)⁽¹⁾. فقد ولدت التفكيكية في مناخ الشك والإحساس بالرعب والدمار الذي لحق بالعالم منذ الحرب العالمية الثانية، إذ خاب العلم في تحقيق الأمان للبشر، فعاد شك العصر عنيماً، أُلشك في قدرة العلم على تحقيق المعرفة. وارتبط الإحساس بالخدعة الذي تمخض عن تجربة الإنسان مع العلم والتكنولوجيا، بإحساس جديد باستحالة المعرفة، وخيم شك فلسفي جديد على العالم، أنه شك (نيتشه) المقبض والفوضوي⁽²⁾، وبذلك يُعد التفكيك أهم حركة ما بعد البنيوية في النقد الأدبي، فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً، وربما لا توجد نظرية في النقد الأدبي، أثارَت موجات من الإعجاب، وخلقت حالة من النفور والامتناع، مثلما فعل التفكيك في السنوات الأخيرة⁽³⁾.

- (1) الشيخ، محمد وآخرون: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 156.
- (2) عبد العزيز حمودة: المرايا المخبئة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، الكويت، 1998، ص 299 - 300.
- (3) رافيندران، سنكران: جاك دريدا ونظرية التفكيك، ت: خالد حامد، مجلة ثقافية، ع 34، السنة السادسة، 2001، ص 54.

كما عُدَّت التفكيكية أهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية، إن لم تكن مرادفاً كاملاً لما بعد البنيوية، وما تزال فائدة هذه الفلسفة التي أرساها (دريدا) لنقاد الأدب، موضع خلاف كبير، وإن كانت أهم عناصرها ذات فائدة، مثل اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له، واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص، والتحرّر من اعتبار النص كائناً مغلقاً ومستقلاً بعالمه⁽¹⁾، فقد مثل الشك أساس اليقين لدى التفكيكين، فامتد واتسع ليشمل كل البراهين والفرضيات السائدة منذ حين، فزحزح أركانها وزعزع بناءها باسم (التقويض)⁽²⁾، فليس ثمة شيء اسمه يقين، وعلى خلاف المنهجيات النقدية السابقة، التي سعت إلى تقديم فيض من البراهين المحبكة لمعالجة موضع الأشكال في آلية وصف (النص)، هدفت التفكيكية إلى تشذيب بنيته، والدخول في ملاحظة عميقة لما هو مخفي في هذه البنية من شبكة دلالية، وهذا يؤدي إلى تخصيب متوال للمدلول وفقاً لتعدد قراءات الدال، وعليه فإن تشابك وتنازع القراءات فيما بينها يفضي إلى فيض متوال لا نهائي من المدلولات، إذ تُشكّل بُوراً دلالية وحقولاً لا يحدها

(1) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص 15.

(2) التقويض: مصطلح أطلقه (جاك دريدا) على القراءة النقدية (المزدوجة)، التي أتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية الفكر حتى هذا اليوم، وبعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسمى (التفكيك)، لكن هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم (دريدا) حالها في ذلك حال مصطلح التقويض، على أن التقويض أقرب من التفكيك إلى مفهوم (دريدا) للمزيد مراجعة: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص 53.

حد⁽¹⁾. ويشير مفهوم (التفكيك) إلى عملية يتم فيها فك الارتباط بين مختلف العناصر داخل النص بغية إعادة تكوينها، لاكتشاف وإظهار معناها، وعلى هذا النحو تكون للتفكيكية إستراتيجية ذات وجهين، فهي تكشف تعريّ المقولة التي يركز عليها النص من جهة، ومن جهة أخرى، بلغت النظر إلى لغة (النص) وتشير إلى وجوده في شبكة من العلاقات النصية والدوال، إذ لا يمكن، بأي حال، الركون إلى معنى نهائي⁽²⁾. وقد هدف (دريدا) إلى تفكيك الفلسفة وتفكيك تطلعاتها، إلى إدراك (الحضور) أو (المنطق) عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية، إذ يقدم لنا بدلاً عن سيميولوجيا (سوسير)، وهو ما يسميه بعلم الكتابة (Grammatology)⁽³⁾.

ومن ذلك فإن التفكيك، هو سعي متواصل إلى زعزعة المعنى الثابت، وإضاعة تطرف اللغة، واللعب اللانهائي داخل حركة المعنى، وهو كفيل بنسف كل النصوص والأنظمة الموحدة، وزعزعة استقرار الثنائيات الشهيرة: الكلام - الكتابة، الحضور - الغياب، المعنى - اللامعنى، الحياة - الموت، العقلاني - العاطفي، لأن هذه الثنائيات انقلبت إلى أدوات لإيضاح البنية الجوهرية للفكر الإنساني والثقافة واللغة⁽⁴⁾.

-
- (1) إبراهيم، عبد الله: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص113 - 114.
- (2) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأوربية المعاصر، المصدر السابق، ص174.
- (3) عناني، محمد: المصدر السابق، ص136.
- (4) صبحي حيدري: تفكيكية جاك دريدا، جريدة القدس العربي، ع1722 في 3/ 11/ 2004، ص3.

أما جوهر التفكير، فهو غياب المركز الثابت للنص والعمل الفني، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها، بل ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما، يصبح هامشياً في القراءة أو قراءات أخر للعب الحر للغة (Free play)⁽¹⁾، إذ كان لـ (نيتشه)^(*) الدور الهام في ترك بصماته على نظرية وتطبيقات التفكير، كما كان له دور في نقد الفلسفة الغربية وافتراضاتها المسبقة، والتي لم تفقد شيئاً من قوتها، والتفكيرية في أحد نماذجها، محاولة مقصودة لقلب أنماط مصادر التفسير ضد أي اصطلاح صلب لمنهج أو لغة، والتي انبثقت من خلال اصطدام الفكر البنيوي المتقدم لتقاليد النقد الأمريكي الجديد، والذي أبدى إشارات عن وجود توثر داخلي وشك ذاتي، لأن لها وجهاً نقاشياً يكون أكثر صلابة، يصل إلى أهداف مختلفة⁽²⁾.

ويسعى (دريدا) بمنهجه التفكير، إلى تفكيك المعنى، وأن النص (العمل الفني) ساحة تباينات، وأنه مجال للتوثر والتعارض وحيز للشئت، إذ يقول دوماً عن القراءة تفكك البنى وانفجار المعنى وتشظي الهوية⁽³⁾، واتجه نقده للمراكز

(1) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكير، المصدر السابق، ص 10.

(*) نيتشه (1844 - 1900): لا يزال مبرزاً بنظر الفلاسفة المعاصرين، كما ينظر أقرانه، فيلسوفاً فضائحياً بلغة الغموض، كما يُعدّ مُفكراً لا عقلانياً مصاباً بالجنون والعظمة، مدعوماً من قبل معاصريه، ويدون شك مارسوا تأثيراً بهذا الخصوص.

(2) كريستوفر نورس: التفكيرية النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، ط 2، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996، ص 23 و ص 63.

(3) حرب، علي: نقد الحقيقة، والنص والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص 21.

الغربية نحو الأسس التي تتمحور حول فكرتين أساسيتين، هما: التمرکز حول العقل، وميتافيزيقيا الحضور^(**)، إذ يطمح إلى تفكيك كل مراكز الدلالية وبؤر المعاني التي تشكّلت حول هذين المحورين، فالممارسة الفكرية حول (اللوغوس)^(***)، أنتجت تمرکزاً عقلياً صلباً أقصى كل ممارسة فكرية لا تتمثل

(**) ميتافيزيقيا الحضور: في أبسط تعريفاتها، تعني القول بوجود فلسفة أو مركز خارجي، يُعطي الكلمات والكتابات والأفكار ويؤسس مصداقيتها. إن ميتافيزيقيا الحضور بالنسبة للتفكيك (دريدا) تتمزج عبر التاريخ بتحديد معنى الكينونة بصفة عامة، بوصفها حضور مع كل التقسيمات الفرعية التي تعتمد على ذلك الشكل. لعام وتنظيم نسقها: حضور الشيء أمام العين بوصفه (Edios) الحضور كونه مادة / جوهر الحضور الزمني، كونه نقطة الآن، الحضور الذاتي للآن (الوعي - الذاتية - الحضور المشترك للذات والآخر) ينظر: إلى فلسفة جاك دريدا، ت: أدريس كثير، علي الدين خطابي، دار الشرق، 1991، ص 14.

(***) اللوغوس: لفظ يوناني يشير إلى الكلمة التي تُعبّر عن الفكر الداخلي، ويستخدم اللفظ اصطلاحاً، في الفلسفة، للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود، كما يستخدم اللفظ اصطلاحاً، في الديانة المسيحية، للإشارة إلى كلمة الله (يسوع) بوصفه المبدأ الثاني في التثليث، وما يقصد إليه (دريدا) بالكشف عن نزعة (مركزية اللوغوس)، هو تدمير تأثيرها الطاعني، وتدمير مبدأ الأصل الثابت وما يقتزن به من مفهوم الغائية أو العلية، وتأكيد أهمية الكتابة التي لن تغدو تابعاً بل أصلاً، والتي لن يسعى درسها إلى البحث عن بنية مركزية تنغلق على دال مركزي، بل البحث عن القيم الخلافية التي تتضمنها عناصر الكتابة، من حيث هي الأصل الممكن للغة. للמיד ينظر: كبرزويل، أدبث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص 274.

لشروط، لأن ربط بنية ومعنى الحقيقة، وأنتج نظاماً مغلقاً من التفكير، أما فكرة الحضور، فإنها تواكب اللوغوس، وتمثل مبدأ راسخاً مفاده أن الموجود يتجلى بوصفه حضوراً، أي أن الوجود الكائن يتمظهر حضوره بين الأشياء⁽¹⁾.

وميتافيزيقيا الحضور، ذلك التعبير الذي وجده عند (هيدجر)، يعني به الاعتقاد بوجود مركز، وهو ما يعنيه به (الحضور خارج النص) أو خارج اللغة، يكفل ويثبت صحة المعنى، دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث في حقيقته. ويقول (دريدا) أن مثل هذا الموقف يُعدّ مثالاً في جوهره، وإن هدم (الإحالة) معناها هدم المذهب المثالي أو الروحي في شتى أشكالها، ويقول (دريدا) إن تاريخ الميتافيزيقيا دأب على إسناد أصل الحقيقة إلى العقل أو المنطق، بمعنى المبدأ العقلي الذي يقوم الكون على أساسه⁽²⁾.

وميتافيزيقيا الحضور التي يمكن القول أن هذه النصوص تؤكد لها وتزعزعها في آن واحد، هي الميتافيزيقيا الوحيدة التي تكمن خلف تفكيرنا كله، وتؤدي إلى مفارقات تتحدى تناسقها وتماسكها الفكري، ولذا فإنها تتحدى إمكان تحديد الوجود بوصفه حضوراً، وكتب (دريدا) أن إطار تاريخ الميتافيزيقيا هو تحديد الوجود بوصفه حضوراً بكل معاني هذه الكلمة، ومن الممكن أن نبين أن كل الكلمات المتصلة بالمبادئ أو بالمركز قد ظلت تُسمى باستمرار ثابت حضور،

(1) إبراهيم، عبد الله، المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات، المركز الثقافي في العربي، بيروت، ب ت، ص 320.

(2) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص 51.

سواء كان اسمه (Eidos أم Arche أم Felos أم Energeia أم Ousia) الجوهر، الوجود، المدة، الذات)، أو كان التعالي أو الوعي أو الله أو ما إلى ذلك⁽¹⁾. وإن كُلاً من (كلود ليفي شتراوس وجاك لاكان) اللذين يُعدّان من أباء البنيوية قد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل الإنسان نفسه، وهذا ما اعترض عليه (دريدا) بشدّة، إذ يعتقد أن اللغة نشاط بنائي لا يخضع لسيطرة الذهن الواعي، بل يتبع قوانين اللاوعي، وهي آخر مرحلة تقوم بها الفلسفة لإرساء ميتافيزيقيا الحضور⁽²⁾، أما مصطلح (الاختلاف والإرجاء)، فإن مصدره نظرية (دريدا) التي تزعم عدم وجود أي معانٍ مُحدّدة للكلمات، وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها، وإرجاء المعنى إلى أجلٍ غير مُسمّى، أما مصدر مصطلح الاختلاف، فهو مذهب (سوسير) القائل بأن سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي، وهو يجعل ذلك ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك، وهذا هو الأصل الذي بنى عليه (دريدا) مفهوم الاختلاف لديه⁽³⁾. ويمكن القول أن التفكيكية لا علاقة لها بتلك النماذج من الفكر المتطرّف المضاد للمعرفة، الذي يدّعي بأنه تخطّى كل الفروقات بين الحقيقة والزيف، والعقل والبلاغة، الحقيقة والخيال... إن هذه التصريحات تناهض بمجلاء الفكرة السائدة بأن التفكيكية هي نوع من اللعب اللفظي المصقول والمصعد، يهدف إلى

(1) ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، المصدر السابق، ص187.

(2) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص153.

(3) المصدر نفسه، ص19.

تكريس لا معرفية العالم خارج حدود التمثيل النصي الصرف⁽¹⁾، ومن هذا المنظور تتجلى التفكيرية كنوع من الخطاب قادر على التعامل مع تحبطات الفكر العقلاني، ومع أعراض تلك الأزمة في نظام المنطق واللغة والتمثيل⁽²⁾. إن إستراتيجية التفكير قد تأسست على رفض عملية النقد والشك في كل الأنظمة والقوانين والتقاليد، والتحول إلى لا نهائية المعنى والإستراتيجية تقوم على حركتين متقابلتين:

1. حركة قلب مفاهيم الميتافيزيقيا محل شبكة التعارضات والتراتبات التي أقامتها الميتافيزيقيا بين المفاهيم وترتيبها.
2. حركة زحزحة ما تم قلبه، حتى لا تدخله الميتافيزيقيا من جديد، وذلك بتحديد الحدود ورسمها وبيانها، ونقل المفاهيم واجتثاثها من أصولها، وزرع مفاهيم جديدة لتطعيمها بها⁽³⁾، ومن ثم فإن موت المؤلف، انتفاء القصيدة وغياب المركز الثابت، واللعب الحر للدوال، تعدد القرارات والتفسيرات اللانهائية والمراوغة، التناس^(*)، الأثر^(**)، الانتشار^(***)،

(1) نوريس، كريستوفر: نظرية لا نقدية، معالجة ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ت:

عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، ب ت: ص 46 - 47.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 157.

(*) التناس: عرفته (جوليا كريستيفا) بأنه إحالة من نصوص سابقة أو معاصرة إلى البنية الأساسية لنص ما. ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 215.

ومفهوم التدمير في الفن إن هذه تمثل (إستراتيجية التفكيك)، كما تُفعل من اشتغالاته في التنتاجات الأدبية والفنية لتيارات واتجاهات فن ما بعد الحداثة، في حين يلخص (رولان بارت)^(*) في مقالة له (من العمل إلى النص)، نشر في عام 1971، إستراتيجية التفكيك فيما يخص مفاهيم اللغة والمبادئ المتداولة التي يمكن إسقاطها على فنون ما بعد الحداثة في الساحة النقدية، وهي:

(**) الأثر من مقولات التفكيك الأساسية يتأى من غياب الشيء عن موضعه، فالأثر ليس حضوراً، ولكن ظل حضور، يتصدع ويتقل ويتأجل، وإن ما أكدته التفكيكية وما حوّله إلى هدف، هو أن (النص) يدخل في عملية إنتاج متواصل حتى يغيب مُبدعه، وهو بنية آثار لا نهاية لها، تُتيح سلسلة من الإحالات اللامتناهية، يقوم الأثر باجتياح علاماته محولاً عملياتها إلى أثر لا مُتناه. ينظر: الحلاق، محمد راتب: النص والمعانة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص16.

(***) الانتشار أو (التشتت): يعني تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئاً يستطيع المرء إمساكه والسيطرة عليه، وإنما يوحى به (اللعب الحر) الذي لا يتصف بقواعد تحدّ هذه الحرية، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الاستقرار والثبات، ويأخذ هذا المصطلح بُعداً خاصاً عند (دريدا) الذي يركّز على فيضان المعنى وتفسيّحه. الرويلي ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص66.

(*) رولان بارت: ولد في شاربور 1951، نشأ في باريس ونال الشهادة في الدراسات الكلاسيكية في جامعة السوربون 1939 بعد الحرب الثانية، درس في جامعي بوخارست والإسكندرية منذ عام 1960، درس في الكلية العلمية للدراسات العليا، وفي سنة 1976 أصبح أستاذ في علم السيميولوجيا الأدبية في كوليج دي فرانس.

أ. يقوم النص/ العمل الفني بتعدي حدود العقلانية والقراءة وقواعدها مُتخَطِّياً كل الأنواع والمهرميات التقليدية.

ب. إن النص/ العمل الفني يعكس العمل التقليدي، ويتم اكتشافه فقط من خلال نشاطه لإنتاج اللغة/ الشكل.

ج. النص/ العمل الفني يقوم بممارسة عملية تأجيل لا نهائية للمدلول عن طريق عملية اللعب الحر المُشَنَّت للذوال، وهي عملية لا يمكن تصورها حول مركز أو إغلاقها.

د. لما كان النص/ العمل الفني يتكوّن من إشارات ولغات ثقافية لمؤلفين/ فنانين مجهولين، ولا يمكن تتبعها، فإن يحقق جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها.

هـ. القارئ يفتح النص/ العمل الفني ويحركه، ينتجه في عملية اشتراك لا استهلاك.

- كتابة كلمة (المؤلف)/ الفنان لم تعد تُشير إلى الخصوصية، بل أصبحت مثاراً للسخرية، والمؤلف/ الفنان لم يعد يُدعى النص/ العمل الفني أو ينهي، يستطيع أن يزور النص/ العمل الفني بوصفه ضيفاً عليه.
- العمل الفني مرتبط باللذة الجنسية⁽¹⁾.

وهكذا صارت التفكيرية تُخرّب كل ما جاء في التقليد والموروث، بأسلوب فيه الكثير من الإثارة، من جهة، والكثير من الغموض والتعمية، من جهة أخرى، وصار النموذج الوحيد الذي قدّمه التفكير للقرّاءات التأويلية، هو

(1) Roland Barthes from work to text "Image" music-text. P. 164.

في: حمودة عبد العزيز: المرايا المُحدّبة، ص 349 - 350.

(اللائموزج)، ولم يكون (اللائموزج) هو النموذج ؟ والصيرورة^(*) هي القانون، طالما أن لا حقيقة في هذا العالم، وإذا كان من حقيقة، فهي مجموعة من الاستعارات والمجازات والأوهام التي بنى عليها الناس حقائقهم⁽¹⁾.

في حين أن أنصار ما بعد الحداثة يهاجمون التمرکز حول اللوغوس، لأن اللوغوس أو المبدأ المطلق الثابت، هو مبدأ غير موجود، ولأنه غير موجود، لا يمكن التمرکز حوله، أما استحالة وجوده فمردّها إلى اللاهوت اليهودي الذي صار لاهوتاً بلا مركز، أو لاهوتاً بلا مبدأ مطلق وثابت منذ (التيه اليهودي)⁽²⁾.

أن تضمين فكر ما بعد الحداثة، الخطابات التفكيك ضمن صيغ لا تعتمد القواعد الثابتة والمعايير والقياسات المنطقية، وتحثني بالتحويلات الآنية والتبدلات، مما ولد علاقة بين أئموزج الجمال المعتمد على أسس اللامنطق، وبين تكثيف وشائج ذلك الجمال كقيمة معينة، ومن ثم فإن التفكيك يستحدث إزاحات نصية، تقلب المسلمات المتعارف عليها في فكر الحداثة، من خلال التلاعب ظاهرياً بالشكل والمعنى للوحدات النسقية، ومن ثم تعطيل أنشطة النقد الذي يقف مجابهاً للعدمية وانتشارها في منظور ما بعد الحداثة، أما المتلقي فقد

(*) الصيرورة: التغيير في ذاته من حيث أنه انتقال من حال إلى آخر، ويقابل الثبوت والسكون، وعذما (هيرقليطس) صراعاً مع الأضداد ليحل محل البعض. مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، ص 108.

(1) غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2002، ص 11.

(2) المصدر نفسه، ص 109.

شكل أحد أساسيات التفكيكية، إذ إن الاهتمام بالقارئ أو المتلقي والتركيز على دوره كذات واعية لها نصيب عظيم من النص/ العمل الفني وإنتاجه، وهذا ما سعت إليه نظرية التلقي (نظرية الاستقبال)^(**)، ويُعدّ هذا أحد المكونات الرئيسة لإستراتيجية التفكيك، لأن العلاقة ما بين أركان التفكيك ونظرية التفكيك أهم وأعمق من علامة التزامن أو (المجاورة)، إنها علاقة قسبي ودم⁽¹⁾، إذ أصبحت نظرية التلقي هي النظرية التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من القرن المنصرم، إنها ثمرة جهد جماعي

(**) نظرية الاستقبال: نظرية ذات تفرعات عديدة واتساع رقعة مراكز الاهتمامات التي تؤسس طروحات هذا التوجه النقدي، والجامع الذي يوحد بين المتسبين إليها، هو الاهتمام المطلق بالقارئ. والتركيز على دوره الفعّال كذات واعية لها نصيب الأسد من النص وإنتاجه وتحديد معانيه. إن القراءة هي عملية جدلية مُتبادلة مُستمرة ذات اتجاهين. من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ، وتعمل هذه الجدلية على محوري الزمان والمكان، فكل قراءة تعمل على إيجاد ما تدفع به إلى الواجهة، مما ينجم عنه، من ثم، ما يندفع بالاتجاه المضاد: إلى الخلفية، أما فيما يخص المعنى. فيرى (إيزر) أن المعنى ليس موضوعاً مادياً يمكن تعريفه وحده، وإنما هو تأثير (تصوير البسمة) يجب معاشته والإحساس به، فيقع في منتصف المسافة بين الوجود العادي. إذ يمكن معاشة المادة وإحساسها، وبين التفكير وملكته، حتى يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص، وإنما هناك أنماط وهاكل يُثير القارئ حتى يصنع الحقائق، وهذه الهياكل تُهَيِّئ مظاهر الحقيقة المخفية، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر، ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته، حتى يستطيع أن يحقق تكوين فكرة شاملة. ينظر: الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص 190—194.

(1) حودة عبد العزيز، المرايا المحدبة، المصدر السابق، ص 322.

كان صدىً للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية في الستينيات المتأخرة⁽¹⁾.

وهناك عدد من المحاور التي تُعدّ مصادر فكرية مؤثرة في ظهور نظرية التلقّي ورواجها، تتمثل بـ (الشكلانية الروسية)^(*) و (بنوية براغ) و (ظواهرية أنجاردن) و (هرمنوطيقا)^(**) هانز جورج جادامر و (سيمولوجيا الأدب)⁽¹⁾، في

(1) هولب، روبرت: نظرية التلقّي، مقدمة نقدية، ت: د. عز الدين إسماعيل، ط1 النادي الأدبي الثقافي بمجدة، 1994، ص8.

(*) الشكلانية الروسية: نوع من التحليل الأدبي الذي نشأ في موسكو وبتروغراد في العقد الثاني من هذا القرن. كردّة فعل ضد التأكيد السائد في النقد الروسي للمحتوى. وللأهمية الاجتماعية للأدب، ففي البدء استخدم خصوم هذه الحركة مصطلح الشكلانية ازدراءً، وذلك لتأكيد النماذج الشكلية للأصوات والكلمات بدلاً من موضوعات الأدب، وقد أسهمت الشكلانية الروسية إسهاماً خطيراً في تطوير نظرية التلقّي، ذلك أن هذه الحركة المهمة في بواكير القرن العشرين قد ارتبطت بـ (النقد الجديد)، وهو (نقد راجع في الثلاثينيات والأربعينيات وامتد إلى الخمسينيات، يركز على جماليات النص الأدبي)، أو بـ (البنوية)، وهذه الارتباطات لم تكن بغير أساس، ذلك بأن عناية الشكلانيين بتكوين الأعمال الأدبية وتحليلهم الدقيق للقافية والشكل الشعري. للمزيد ينظر: م. هـ. أبراجز: المدارس النقدية الحديثة، في معجم المصطلحات الأدبية، ت: د. عبد الله معتصم الدباغ، مجلة الثقافة الأجنبية، ع3، السنة 7، 1987، ص49. وكذلك: هولب، روبرت: نظرية التلقّي، المصدر السابق، ص69-70.

(**) (هرمنوطيقا (علم التأويل): مصطلح يوناني الأصل يُشير إلى عملية التفسير. ويبدو أن ذلك هو سبب الأسطورة التعليقية، التي كانت تصل مسمى العلم بالإله هرمس الذي اكتشف اللغة والكتابة. فزوّد البشر بالوسيلة التي أعانتهم على فهم المعنى وتوصيله. وقد ارتبط المصطلح بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها في نشأته، ثم اتسع مدلوله

حين أن نقد استجابة القارئ لا يُشير إلى نظرية نقدية مُعيّنة، وإنما يركّز على عملية قراءة العمل الأدبي، إذ ينقل نقاد استجابة القارئ اهتمامهم من العمل الأدبي بوصفه بناءً مُتجزأً من المعاني، إلى استجابات القارئ، وبهذا يتحوّل العمل الأدبي إلى نشاط عقل القارئ⁽²⁾، وما نظرية التلقّي إلّا تطبيق تاريخي للنظرية المُستندة إلى استجابة القارئ، إذ أنها - مثل أي نقد مبني على استجابة القارئ - تُركّز على تلقّي النص الأدبي، إلّا أن اهتمامها ليس باستجابة قارئ فرد في وقت معين، ولكن بالاستجابات المُتغيّرة المُفسّرة والمقيمة للجمهور القارئ عامة، للنص أو النصوص نفسها على مدى مُدّة من الزمن⁽³⁾.

وخلاصةً لأبرز معطيات نظرية التلقّي، هو أن كلاً من المعنى والشكل في العمل الفني، يشجان عن التفاعل مع نص القارئ، الذي يجيء إلى العمل بتوقعات مُستمدّة من أنّه قد تعلّم أهدافاً ووظائف وعمليات الأدب أو الفن، فضلاً عن عدد من الميول والمعتقدات التي يشترك فيها مع الآخرين في المجتمع، فالمعنى والشكل ليس خصائص مُقتصرة على العمل الفني، بل خصائص يقوم القارئ باكتشافها، فالقارئ، إلى حدّ ما، المُبدع المُشارك للعمل ومعناه وقيّمته⁽⁴⁾.

مع فلسفة الظواهر، وأصبح مجالاً معرفياً يصل بين علوم متعددة تتلاقى فيما بينها حول مشكلات التفسير من منظور العلاقة التأويلية، التي تصل بين النص المُفسّر والمُفسّر، والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسير أو التأويل. للعزيز ينظر: كيرزويل. أدب: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص 274 - 275.

(1) كيرزويل، أدب: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص 11.

(2) م. هـ. ابراجز: المدارس النقدية الحديثة، المصدر السابق، ص 46.

(3) المصدر نفسه، ص 48.

(4) حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، المصدر السابق، ص 322.

ونقطة الانطلاق عند (أيزر) هي السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ، وأن المعنى هنا ليس المعنى المُختبِئ في النص - كما هو الأمر في الفهم التقليدي - بل المعنى الذي ينشأ نتيجة للتفاعل بين القارئ والنص. أي بوصفه (اثراً يمكن ممارسته)، وليس (موضوعاً يمكن تحديده)، إذ إن (أيزر) لا يرى في العمل الأدبي نصاً محضاً أو ذاتية محضة للقارئ، ولكنه يشملهما مجتمعين، وعلى أساس ذلك يقيم (أيزر) إستراتيجيته التحليلية، على أساس رسم الحدود بين ثلاثة من مجالات الاستبصار، هي:

أ. النص بما هو وجود بالقوة، يسمح بإنتاج المعنى عندما يقوم القارئ بعمله فجواته.

ب. فحص عملية معالجة النص في القراءة.

ج. فحص الشروط التي تؤذن بقيام التفاعل بين النص والقارئ، وتحكمه في نظرية الاتصال وبنية الأدب الإبلاغية⁽¹⁾.

ويمكن القول أن المتلقي للعمل الفني لا يُفسّر العمل بطريقته، بل يُعيد قراءته وتشكيله، لأن العمل الفني ليس مُغلَقاً، ويتحمل قراءات مُتعددة، بمعنى أن كل قراءة هي صحيحة إلى أن تفكك القراءة نفسها بنفسها، أو أن تأتي بقراءة أخرى تفككها لتصبح إساءة قراءة، إذ إن المتلقي أو القارئ فقط، هو الذي يحدث عنده المعنى ويجدده، ولا يوجد نص أو لغة أو علاقة أو مؤلف⁽²⁾. ولهذا فإن التفكيك لدى (دريدا) يقوم على مقولات أساسية: تنظيم إستراتيجية في

(1) هولب، روبرت: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ت: د. عز الدين إسماعيل، ط1، النادي الأدبي الثقافي بمكة، 1994، ص 18 - 19.

(2) حمودة، عبد العزيز. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المصدر السابق، ص 285.

القراءة والتأويل، تصديق بنية الخطاب واستيضاح المظهور من شبكته الدلالية، ومن أهمها مقولة (الاختلاف)، والتي تعني لديه الإزاحة التي تضحي اللغة بوساطتها أشبه ببنية من متغيرات الحضور والغياب، ومقولة (التمركز حول العقل) التي صاغها لهدم اليقين المطلق في الفكر، لتأسيس بنية قوة في خارطته⁽¹⁾.

ومما يستحق الذكر أن مفهوم (التغريب Defamiliarization) عند (شكولوفسكي) هو من جهة المفهوم الذي غلب الربط بينه وبين الأداة، ومن خلال مقالاته نجد تأكيد ما إذا كان (التغريب) نمطاً من الأداة، أو هو الخاصية المحددة له، وفي كل الأحوال فإن (التغريب Ostranenie) يُشير إلى خاصية بين القارئ والنص، تنزع الشيء من حلقة الإدراكي العادي، وهو بهذا المعنى يُعدُّ العنصر التأسيسي في الفن أجمع: إن أداة الفن هي أداة (تغريب) الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعباً، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها، ولا بد من إطالتها، ومما يمكن قوله. أن هناك وظيفتين للتغريب لهما فاعليتهما، فمن جهة تُلقي هذه الأداة الضوء على الأعراف اللغوية والاجتماعية، على نحو يضطر القارئ إلى رؤيتها في ضوء جديد ونقدي، وهذا ما يقترب مما قصده (برتولد بريخت) بما ساء (جوهر التغريب)، ومن جهة أخرى، فإن الأداة تُعين على لفت النظر إلى الشكل نفسه، فهي تُرغم القارئ، بمعنى ما، على تجاهل التصنيفات الاجتماعية، من خلال توجيه انتباهه إلى عملية التغريب بوصفها عنصراً من عناصر الفن⁽²⁾.

(1) جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سينا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 107.

(2) هولب، روبرت: نظرية التلقي، المصدر السابق، ص 75 - 77.

وأخيراً، فقد فتحت التفكيرية الطريق لاكتشاف الإمكانيات التقنية والشكلية التي يختارها الفنان، من دون التمييز بين الفن المبدع، وبين ما هو مجرد فن ارتجالي، إذ إن هناك تناقضات كثيرة في المفاهيم بين الحدائنة وما بعد الحدائنة. إذ إن الحدائنة اهتمت بـ:

1. الدادائية.
2. الدعوة للشكل المفتوح.
3. اللعب.
4. مناهضة الشكل المنتهي.
5. الفوضى التخريبية.
6. المصادفة.
7. الإنهاك أو الصمت.
8. المشاركة.
9. معاداة الإبداع.
10. الصيرورة أو الأدائية الفردية.
11. الدعوة إلى التفكير.
12. معاداة السرد.
13. تبني القراءة الخاطئة.
14. سيادة الدال.
15. أهمية المكتوب.
16. الغياب أو التشتت.
17. البعد الأفقي والإدماج السطحي.

18. الشفرة الشخصية.

19. الاحتفاء بالتاريخية الهامشية.

20. الرغبة والاختلاف⁽¹⁾.

ففهمنّا لما بعد الحداثة ولتحولاتها الاجتماعية، سيساعدنا على فهم العصر، وعلى استيعاب الحداثة نفسها، التي نلّهت وراءها قرونا دون اللحاق بركابها، فالعالم فكرياً وتاريخياً مع ما بعد الحداثة، ليس كما كان قبل ظهورها، لاسيما في نزعتها الشكّية التي أعادت التفكير الغربي إلى مساءلة أسسه التي يقوم عليها، والسؤال عن مدى رغبتنا في تجاوز دور التابع السلبي إلى ترسيخ وجودنا كفاعل رئيسي في العصر⁽²⁾.

السيمائية^(*)

تعرّف السيمياء غالباً بأنها دراسة الإشارات والمشتقة من (Semeion)، وتعني العلامة، وهي دراسة الشفرات، أي الأنظمة التي تمكّن الكائنات البشرية من فهم بعض الوحدات، بوصفها علامات تحمل معنى، وهذه الأنظمة هي

(1) الرويلي، ميجان وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المصدر السابق، ص 142 - 143.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص 89.

(*) يرجع مصطلح (السيمياء) إلى مصدرين: الأول (بيرس 1839 - 1914) الذي يُعدّ أصل التيار (السيميوطقي)، والثاني: (سوسير 1857 - 1913) الذي يُعدّ الأصل في التيار (السيمولوجي)، وقد ركّز (سوسير) على الوظيفية الاجتماعية للإشارة، في حين يركّز (بيرس) على الوظيفية المنطقية، والمصطلحان (سيمولوجيا) و(سيميوطيقيا) يُغطّيان نظاماً واحداً، فالأوروبيون يستعملون الأول، في حين يستعمل الثاني الناطقون باللغة الانكليزية.

نفسها أجزاء من الثقافة الإنسانية، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزيائية⁽¹⁾، إذ يهتم علم السيمياء بدراسة العلامات، ويؤكد (بيرس)^(**) أن كل شيء يُدرك بصفته علامة، ويشغل كعلامة، ويدل بوصفه علامة، فالتجربة الإنسانية هي سلسلة من العلامات المترابطة والمتراكبة⁽²⁾. أما فن الرسم، فهو بمثابة نسق^(***) علاماتي، ينطلق من خاصيته التركيبية لعناصره الإنشائية، وبنائته التي يحكمها التعالق ما بين العناصر (الأشكال والفضاءات).

(1) روبرت شولن: السيمياء والتأويل، ت: سعد الغامدي، ط1، 1994، ص 13 - 14.

(**) بيرس: فيلسوف وعالم منطلق أمريكي وأحد مؤسسي علم السيميوطيقا، ولد في كامبردج في ولاية ماسشوستس الأمريكية. ودرس في جامعة هارفرد، وقد وضع بيرس، على النقيض من نظرية المعرفة المثالية الذاتية، نظرية مثالية موضوعية في التطور. تقوم على أساس مبدأ الصدقة والحب، بوصفه القوة الموجهة للتطور. للمزيد ينظر: روزنتال، م. وآخرون: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من علماء السوفيت، ط3، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981، ص 488.

(2) بنكراد، سعيد: سيميائيات بيرس، مجلة علامات، ع1، السنة الأولى، 1994، ص5.

(***) نسق (System): نظام ينطوي على استقلال ذاتي. يُشكّل كلاً مُوحداً، وتقرن كُليته بآنية علاقاته التي لا قيمة للأجزاء خارجها، وكان (دي سوسير) يعني بالنسق شيئاً قريباً جداً من مفهوم (البنية). ويمكن القول - إجمالاً - أن الاهتمام بمفهوم النسق يرجع إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنوي عن مفهوم (الذات) أو (الوعي الفردي) من حيث هما مصدر للمعنى، إلى التركيز على أنظمة الشفرات النسقية، التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى نحو لا تغدو معه للذات فاعلية في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه، إذ يرتبط مفهوم النسق ارتباطاً وثيقاً بالبنوية - بمفهوم الذات المزاحة عن المركز. للمزيد ينظر: كيرزويل، أدith: عصر البنوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، المصدر السابق، ص 291.

والتي توحى بالمستويات المعرفية، من خلال علاماتها ودلالاتها في العمل الفني، فضلاً عن مستوياتها النسقية الدلالية (الخطوط والألوان والمساحات). إن تلك التعالقات هي طبيعة بلاغية للعلامة^(١) داخل التكوين العام، ابتداءً من الوحدة الصغرى في التكوين، حتى آخر علامة دلالية تتحدّد بتشغير مُعيّن، وفقاً لمُدلولها الرمزي البصري، حتى مدلولها التام الكامل، بوصفه عملاً فنياً تحكمه العلامة لرموزه وأجزائه، وهو بمثابة شفرة لنظامها العام ضمن حدود الدلالة لأجزائها وكلّها المتكامل^(٢).

ويمكن القول أن السيمياء، هي دراسة الشفرات والأوساط، فلا بد لها أن تهتم بالإيديولوجيا، والبنى الاجتماعية - الاقتصادية، والتحليل النفسي... وقد تأثّر تطورها من الناحية التاريخية بالبنوية الفرنسية، وما بعد البنوية، وحفريات (ميشيل فوكو)، والفردية الجديدة عند (جاك لاكان)، وعلم الكتابة عند (جاك دريدا)^(٢)، فالدال والمدلول (العلامة ورمزها) لهما ثلاثة أشكال سيميائية، تنطلق منها العلامة في النظرية والتطبيق، وكالاتي:

1. العلامة الأيقونية (Icon): هي العلامة الارتباطية بين الدال والمدلول.

(*) العلامة (Sign): الإشارة التي تدل على شيء آخر غيرها، بالنسبة لمن يستعملها أو يتلقاها، على نحو تنطوي معه العلامة في ذاتها على صلة تُؤلّف بين دال ومدلول، في علاقة تُنتج دلالة، وإن كان الدال قرين البُعد الحسيّ الذي يصافح سمعنا عند تلفظ الكلمات، فإن المدلول هو البُعد التصوّري، أو المفهوم الذي نعقله من هذا الدال. المصدر نفسه، ص 287.

(1) المصدر نفسه، ص 67.

(2) شولن، روبرت: السيمياء والتأويل، المصدر السابق، ص 15.

2. العلامة الاشارية (Index): هي العلامة السببية بين الدال والموضوع (علامة منطقية).
3. العلامة الرمزية (Symbox): هي العلاقة غير السببية بين الدال والمدلول⁽¹⁾.

فكانت السيميائية تسعى إلى الكشف عن أنشطة البنى العلامية داخل العمل الفني، وتحديد اشتغالات تلك العلامات، التي تطبع خصائص البنية العامة للتكوين، إذ يُدرس (الشكل) عبر علاقة الدال والمدلول، وتحقيق معرفة الكشف عن البنيات العميقة والسطحية، إذ كانت العلامات، في التاج الفني، تمثل شبكة من العلاقات القائمة على ترابعية الأنساق واختلافها، بحيث يكون إنتاج المعنى، وتوليد صوره أساساً في تحويل العلاقة العلامية كدلالة رمزية للبنى، من تركيب سياقي ذي معنى جديد من الدلالة إلى آخر كلي يرتبط بسياق لم يتحقق بعد، أي أن البعد التأويلي له يرتبط بظهور إشكالية جديدة في تنسيق العلامات القائمة في العمل الفني⁽²⁾.

في حين أن للعلامة في فن الرسم ثلاثة اتجاهات، هي:

- الاتجاه الأول: علاقة العلامة فيما بينها داخل التكوين العام من ناحية التأويل.

(1) فاخوري، عادل: تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، مج 2، ق 1، ط 1، بيروت، معهد النماء العربي، 1988، ص 13.

(2) القرغولي، محمد علي علوان: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 80.

- الاتجاه الثاني: التركيب العلاماتي Synta بين علامة وأخرى

- الاتجاه الثالث: علاقة العلامة بما تدل عليه Sygmamtique⁽¹⁾.

ويمكن القول أن الأنساق الجمالية وفق علاميتها اتصفت بوظائف جانبية أخرى، فمنها من تعامل مع المجهول من تلك الأنساق، ومنها من وقع خارج نطاق الشفرات المنطقية^(*)، بإعادة خلق الخيال، وهي عبارة عن ما يسمى بالفنون المعرفية، وفنون الترفية، وكلاهما له علاقاته المُمَيَّزة⁽²⁾، وعلى الرغم من الدراسات العديدة التي شهدتها السيمياء في عالم اليوم، فإنها ما زالت في مرحلة نشوئها، وما زالت لم تكتمل لتكون علماً من العلوم حسب المفهوم العلمي للمسميات، ولها ثلاثة اتجاهات:

- الاتجاه الأول: السيمياء التواصلية^(**).

(1) الناصري، ماهر كامل: العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين، رسالة ماجستير غير

منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2004.

(*) خارج نطاق الشفرات المنطقية ⇐ اللامرئي واللاعددود واللامعقول.

(2) مارتن، مارسيل: اللغة السيميائية، ت. سعد مكاي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب،

1964، ص116.

(**) السيمياء التواصلية: يتزعم هذا الاتجاه (سوسير)، ويُعدّ كل من (بريسنس، مونا

كرايس، أوستين، بريوتو) أهم أنصار هذا الاتجاه، وقد ذهبوا جميعاً إلى أن العلامة

(ثلاثية البناء)، هي (الدال - المدلول - المقصد)، وبذلك ركزوا على الاتصال في

مفهوم العلامة، وهي ما سُمّيت (بالسيمياء التواصلية)، وبناءً على ذلك، أورد (لي

روبير) تعريفه الشهير للعلامة، على أنها (حركة يقصد بها الاتصال بشخص ما)

بنفست، أميل: سيميولوجيا اللغة، ص173.

- الاتجاه الثاني: السيمياء الدلالية (***).

- الاتجاه الثالث: السيمياء الثقافية (*).

والسيمياء علم واسع يحتوي البنائية ومن فوقها علم اللغة، ويتداخل مع علوم أخرى، ولكنه منهج نقدي يركز على علم اللغة، بوصفه وأخلاقيته، وترجمه بعضهم (بعلم العلامات)، وترجمه بعضهم الآخر (سيمائية)، وقد يقال له (الرموز) في أحيان أخرى، ويرفض (سوسير) الرمز، ويستعمل الإشارة بدلاً منه، والسيمولوجية، هي علم الإشارة الدالة، مهما كان نوعها وأصلها، وهذا يعني أن النظام الكوني بما فيه من رموز وإشارات، هو نظام ذو دلالة⁽¹⁾، وهناك أيضاً (سيمولوجيا الثقافة) التي تنطلق من عد الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية، والثقافة التي تنطلق من عد الظواهر الثقافية

(*** السيمياء الدلالية: يُعدّ (رولان بارت) في مقدمة أنصار هذا الاتجاه، والذي نظر إلى العلامة على أنها ذات (وحدة ثنائية المعنى)، أي أنها ذات (دال ومدلول)، وما يُميز هذا الاتجاه عن غيره في نظرة (بارت)، هو أن علم العلامة يمتاز بالجزئية وليس الكلية، وما هو إلا فرع من فروع علم اللسانيات. بارت، رولان: مبادئ في علم الدلالة، تعريب: محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996، ص39.

(*) السيمياء الثقافية: مثل أنصار هذا الاتجاه مجموعة من العلماء السوفيت. أُطلق عليهم تسمية (جماعة موسكو - تارتو)، والذين يرون أن العلامة تتكوّن من ثلاثي (الدال والمدلول والمرجع) لقد بزغ هذا الاتجاه عام 1962، بعمل منهجي يُنظّم أنظمة العلامات في تصوّر أن لكل من البشر والحيوان، وحتى الآلات، علامات، وتسمى (نسقاً للعلام) للمزيد ينظر: الناصري، ماهر كامل: العلاماتية في رسوم محمد مهر الدين. المصدر السابق، ص57.

(1) جيرو، بير: علم الإشارة (السيمولوجيا)، ت: منذر عياشي، دار طلاس، دمشق،

1992، ص9.

موضوعات تواصلية وأنساقاً دلالية، والثقافة عبارة عن إسناد وظيفية للأشياء الطبيعية وتسميتها، وبذلك تكون مجالاً لتنظيم الأخبار في المجتمع الإنساني، إذ ترسخ التجارب السابقة، وتلعب دور البرنامج، وتشغل كتنظيمات، ويرى هذا الاتجاه أن العلامة تتكوّن من وحدة ثلاثية المبنى هي الدال والمدلول والمرجع⁽¹⁾.

وأخيراً، فقد حصل انهيار كبير - في مرحلة ما بعد الحداثة - في صيغ الثقافة التي كانت سائدة في تيارات الحداثة، وإن هناك تبدّل في معايير النظر إلى الجمال كقيمة سامية في مجال الفنون التشكيلية، فضلاً عن أجناس الفن الأخرى، وأصبحت المناهج النقدية الحديثة، من بنوية وتفكيك وسيميائية، تُراعي الخصائص الفكرية والبنائية لطبيعة تُشكّل البنى المجاورة للفن.

وهكذا فإن جوانب الحداثة التي تُعدّ عناصر إرساء ما بعد الحداثة، من أشد عناصرها تطرفاً، هي رفض المحاكاة أو التمثيل وتفضيل الإحالة إلى الذات عليه، خصوصاً نبرة السخرية و(اللهو)، ومنها رفض صورة العمل المتكامل، أو الذي يتمتع (بوحدانية عضوية)، وإحلال مبدأ المواجهة مع القارئ و(إغاضته) محل التعاون معه، ورفض فكرة الشخصية والحبكة بوصفهما مفهومات فنية غير مقبولة، بل ورفض (المعنى) نفسه بوصفه وهماً لا أمل له ولا رجاء فيه، والاعتقاد بأنه من العبث محاولة فهم العالم، ومن العبث الاعتقاد بوجود عالم يمكن فهمه، وهي مدرسة في إعلاء المثل الأعلى للذاتية، إذ يتحول إلى (الأنا وحيدة)، مع رفض نغمة التباكي على مصير العالم، بل أن المدرسة تسخر من

(1) داسكال، مارسلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص7.

ذلك وتضحك⁽¹⁾، أن ما بعد الحداثة قد ترعرعت ونشأت في ظل ظروف متناقضة داخل المجتمع ما بعد الصناعي، فقد استفادت من طروحات الحداثة في تغيير أنماط وآليات عملها، والركون إلى الأحداث التي عصفت القرن العشرين، وعدّها مرجعاً لا غنى له في تأطير حركاتها الفنية المتسارعة.

وهناك من يرى أن ما بعد الحداثة لم تقم إلا بدور الموجة القصوى في لحظة تاريخية وزمنية، وبعدها ستمكن الحداثة من تجديد نفسها وإعادة وصل ما انقطع من جذورها، وغالباً ما تجري المقارنة مع الحركات السريالية والدادائية والوجودية وغيرها، التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية، وقامت بزعة الأسس اليقينية الوضعية التي قام عليها الفكر الغربي، وجره نحو مناطق أكثر إنسانية، فهل ستلعب ما بعد الحداثة الدور نفسه، أو ستمكن من تقويض الحداثة مع أسسها لتقف على أنقاضها، ولتدخل الإنسانية نفسها في دورة حضارية يُطلق عليها الآن ما بعد الحداثة، ولكن لا أحد يستطيع أن يتنبأ بنهايات المستقبل، فربما نعيش على أعتاب عصر جديد تفتحه ما بعد الحداثة، لكنها لا تمتلك، وهي لا تدعي أنها تمتلك، مؤشرات حتى نصل إلى نهايات هذا العصر⁽²⁾.

وبعد التعرّف على المحاور الفكرية والنقدية والمنهجية ذات التأثيرات المباشرة وغير المباشرة باتجاهات وتيارات فن ما بعد الحداثة، ونستعرض هذه الاتجاهات والتجارب الفنية لـ(ما بعد الحداثة):

(1) عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، المصدر السابق، ص56.

(2) زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة، المصدر السابق، ص88.

الفصل الرابع

التعبيرية التجريدية

الفصل الرابع

التعبيرية التجريدية

(Abstract Expressionism)

اللذة واللعب الحر للأوعي:

حركة ظهرت في مدينة نيويورك، في الأربعينيات من القرن العشرين، أكذت على التعبير الشخصي العفوي، القيم الفنية الحرة، المعالجات التقنية للرسم، التمثيل الذاتي للرسم، الرسم بسرعة التأكيد على المشاعر والأحاسيس وعلى الإيماءات، وكيفية الرسم بتلقائية، عُرِفَتْ بـ(الآلية) لتجنبها المراقبة العقلانية أو (البُقعية)، إشارة إلى شكل البُقْع على سطح اللوحة، كما أطلق عليها في أمريكا اسم (التصوير الفعلائي) أو (التصوير التحركي) أو الحركي⁽¹⁾. ظهرت التعبيرية التجريدية كأولى الحركات الفنية الكبرى بعد الحرب. تمتد جذورها إلى الدادائية والتجريدية العضوية السريالية، كما تُعدُّ من أهم الحركات الفنية لحقبة ما قبل الحرب مباشرة، والتي اشتقت بدورها (مصدرها) من الدادائية في باريس في العشرينيات من القرن المنصرم⁽²⁾، ففي عام 1940 حلَّت نيويورك محل باريس عاصمة للفن الحديث، ولا ريب في أن وجود المتاحف الفاخرة، الوسطاء الأذكياء، مُتقني اللوحات الأغنياء، وجمهور واسع مُتطلِّع ساعدها في ذلك كثيراً، لكن نزوح عدد كبير من الفنانين الأوروبيين إليها، ربّما كان حاسماً في تبوّئها هذه المنزلة، فـ(موندريان، ليجير، ودوشامب) كلهم في

(1) www.artcyclopedia.com.

www.artlex.com.(Art Movements and Periods).

(2) John. A. Walker: Art since Pop, Op. Cit., P. 5.

الواقع أعضاء المجموعة السريالية، وبضمنهم (بريتون) حققوا مستوى رفيعاً من الإنجاز، كان بمنزلة الإلهام للفنانين الأمريكيين، فلقد كان الأمريكيون يتعقبون الحوار الذي كان متواصلاً في الفن الأوروبي منذ بداية هذا القرن، وصار في مقدورهم مراجعة المناقشات الحاصلة والمشاركة فيها، وعرض مساهماتهم في بنية الفن الجديدة⁽¹⁾.

وثمة عبارات أو مصطلحات أخرى لها دلالاتها الخاصة هذه الحركة الشاملة، مثل (الصور - الجدران)، (اللوحات البنيوية)، (اللون الواحدي)، (التصوير اللغوي)، ومن فنانها (هانز هوفمان، أدولف غوتليب، مارك روثكو، وليم دي كوننغ، كلايفورد، بارنيت نيومان، فنانز كلاين، جاكسون بولوك...) ^(*) وغيرهم ⁽²⁾.

(1) باونيس، آلان: الفن الأوروبي الحديث، المصدر السابق، ص 251 - 254.

(*)

- هانز هوفمان: (1880 - 1966): يُعدّ الأب الحقيقي لمدرسة الرسم في نيويورك في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية، فهو أمريكي من أصل ألماني، عاش في باريس، وكان له صلة بـ (ماتيس، بيكاسو، غريس)، درس الفن في عام 1932 في الولايات المتحدة، ويُعدّ أول من اخترع طريقة التقطير، ورش الطلاء اللوني.
- أولوف غوتليب (فنان أمريكي 1903 - 1974).
- مارك روثكو (فنان أمريكي 1903 - 1970).
- كوننغ (فنان تمساوي المولد - أمريكي الجنسية 1904 - 1997)
- كلايفورد ستل (فنان أمريكي 1904 - 1980).
- جاكسون بولوك (فنان أمريكي 1912 - 1967)

(2) www.Artcyclopedia.com.

www.artlex.com. (Art movement and periods)

كما أطلق على التعبيرات التجريدية مُسمّيات، مثل (التجريد الفئائي) أو (الآلية) مُتأثرة بـ(فرويد)، في حين أن المفاهيم الجمالية التي ارتبطت بهذه الحركات، كان رفضها لكل تقاليد وتراث إنتاج الأعمال الفنية التقليدية، وتجنّد هذا الرفض في سعي الفنان إلى التجريب والاختبارية مع مواد جديدة، بغية التوصل إلى أعمال تعتمد السرعة في تنفيذها، اعتماداً على الحركة التلقائية وما يتولد عنها من إشارات أو ارتسامات، لا تُشكّل انعكاساً للواقع، إنما انعكاس لدوافع نفسية ذاتية⁽¹⁾، إذ تُعدّ الحركة التعبيرية التجريدية حركة في الرسم التجريدي (والفنون التجريدية الأخرى)، واستخدم هذا الاصطلاح في عام 1929 (الفريد اج يار)⁽²⁾، ولم تكن أسلوباً فنياً موحداً، وما كان يصرح به الفنانون، هو البحث عن أسلوب ذي دلالات ذاتية تتعدّى الحدود الزمانية. من خلال تصميم تجريدي مُميّز، وهذه الميول شاعت بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا، وكانت مدينة نيويورك مركزاً لها، وتخصّص عن هذه الحركة جماعتا الجناح (الإبحائي)، ويضم (أرشيل كوركي 1904 – 1948)، و(جاكسون بولوك) و(دي كوننغ)، وجناح المجال البصري من حقّ اللون، ويضم كلاً من (بارنيت نيومان^(**)) و(مارك روثكو⁽²⁾) .

(1) المشهّداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 137.

(*) الفريد، اج ايار: مؤسس متحف الفن الحديث في نيويورك.

(**) بارنيت نيومان (1905 – 1970): رسام أمريكي تجريدي شهير.

(2) الدليمي، رياض هلال مطلق: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004، ص 147

ويبدو أن عدداً من الفنانين الأمريكيين الذين تُصنّف أعمالهم تحت عنوان (التعبيرية التجريدية) يُفضّل عبارات مثل (الانطباعية التجريدية) أو (السريالية التجريدية)، اعترافاً بما يدين به لـ (مونييه) في أعماله الأخيرة خاصة، ولاهتمامه، خلافاً للتباهي العاطفي لدى فنانتي المدرسة التعبيرية، بالمضمون النفسي وما يتطلبه من تلقائية آلية، ولكن التعبير الأكثر شمولاً وانتشاراً، والذي يجمع بين مختلف هذه الظواهر، هو اللاشكلي (Informal) لكون هذا الفن لا يرتبط، في مفهومه العام، بشكل أو إشارة، بقدر ارتباطه باللون، وبالطريقة المُتبعة في استخدام هذا اللون المُعبّر عن الانفعالات المُتمثلة بتمثيلات قد تكون شبيهة بالأشكال والإشارات، دون أن ترتبط بأي شكل⁽¹⁾.

وقد استطاع (جاكسون بولوك) في مسيرة قصيرة مُتألّقة ومساوية معاً، أن يُجيب عن هذه الأسئلة في أعماله الأولى مسحة هوجاء تعزى، في جزء منها، إلى اختياره نماذج خرقاء كتلك التي اختارها رسامو الجداريات المكسيكية، لكن في أوائل الأربعينيات قاده الانغمار في أساليب (بيكاسو وماسون) إلى نوع من السريالية المتأخرة، فرسم صوراً، مثل (حراس السر) و(الذئبة) عام 1943. وفجأة، وفي عام 1947، اختفت، وبصورة حاسمة، الرمزية الجنسية، وانقلبت السريالية تجريداً في رسمه، ولبضعة سنوات رسم (بولوك) بثقة عالية ويقين مُطلق⁽²⁾، إذ إن (بولوك) عمد إلى الأسلوب الذي صار خير ما يُعرف به اليوم: التجريد الحر غير المُتّزم، القائم على تقطير الصبغ وتلطixه على قماش الرسم، ويصف (بولوك) ما يحدث، عندما يشرع بالعمل على صور كهذه، إذ يقول

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 203 - 204.

(2) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص 252.

رسمي لا يأتي من مسند اللوحة، أنا نادراً ما أشد قماشتي على إطار قبل الرسم. أنا أفضل أن أثبت القماش غير المحدودة على حائط صلب أو على الأرض بالمسامير، وعلى الأرض أحس براحة أكبر، أشعر بالألفة، لأنني أحس بأني جزء من الصورة، ما دمت بهذه الطريقة أستطيع أن أدور حولها، وأكون حقاً (في) الصورة. إن هذا يماثل ما يفعله رسامو الرمل الهنود في الغرب الأمريكي. مكثت بعيداً عن أدوات الرسم المألوفة مثل المسند، وطبق الألوان (الباليت) والفرشاة... الخ. أنا أفضل الأعواد والسكاكين والصيغ السائل المُنْفَطَر الثقيل. مع الرمل والزجاج المهشم، أو أية مواد غريبة أخرى⁽¹⁾. وباقتفائه (موندريان) مثلاً، عرف (بولوك) موضوع عمله في كونه رسم الفعل ذاته، كما في الصور التي رسمها في عام 1948، في متحف الفن الحديث في نيويورك، إذ يمكن متابعة آثار الصبغة التي رشتها الفنان حول القماش، وبذا تتسنى المشاركة في تجربة صنعها، وكون ما تحقق في النهاية، هو أكثر من زخرفة جميلة، يعود إلى التوتر العصبي في خط الرسام، ومعالجته الحساسة للفضاء الصوري⁽²⁾.

كما أن الفنان تخلّى عن بعض المفاهيم التقليدية، كالتصميم المسبق والدراسة الأولية، بحيث أصبح الفنان لا يهتم سوى ما يولد في أثناء العمل، استناداً إلى المادة الأولية وطريقة استخدامه أو اختياره لها⁽³⁾. وقد تميّزت التعبيرية التجريدية، شأنها شأن كافة المجالات الأخرى، بمميزات خاصة، وأخرى عامة،

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص26.

(2) باونيس، ألان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص252.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص204.

فالمميزات الخاصة، هي التي تتعلّق بالفنان ذاته، إذ أصبح كل فنان يمتلك أسلوبه الخاص في التغيّر الشكلي، الذي ينطلق من ذاتية خالصة، مصدرها اللاوعي، هذه الذاتية المطلقة، وفي تفاعلها مع التحوّلات والتغيّرات، تميل إلى إنتاج مُميّزات عامة، كاللعب الحر، أي غياب مركز ثابت في اللوحة وإنتاجها، مما يُتيح حرية الفنان في استخدامه ما يشاء من مواد وخامات كانت مُهمّشة فيما مضى إلى مركز الاهتمام، وبذلك تنفكّ بنية اللوحة، ويغيب الشكل، ويغيب المعنى، ليصبح العمل الفني اشتغلاً مكثفاً على بنية الغياب، ليكون مُجرّد سطح قشرة خارجية، لا شيء تحتها، وبلا أعماق، فقط دوال متشرة قد تمتلك معنى، عند ذلك يتلبّس العمل الفني لبوس العدمية والفوضى⁽¹⁾، إذ يقول (بولوك): "عندما أكون منهمكاً في عملي التصويري، لا أعي ما أفعله: لكن فقط بعد فترة من (الاطلاع) أرى ما صرت إليه (...) وأني لا أفضل إلّا عندما أفقد صلتني باللوحة، وإلّا فالتناسق مكتمل التبادلات مريحة، اللوحة تأتي جيدة، هذا العمل يقود إلى (اللاشكل) الذي يصبح عملية كبلوغ الصورة في إطار ما قبل الشكل، الشكل الذي لم يتكوّن بعد، إذن فإن اللاشكلي يتطلب عجلة في التنفيذ، ينشج عنها اختلاط وتشويش وقلب لمفهوم الحاسة التي توجّه عملية الخلق في مفهومه التقليدي، المصورون القدماء يبدون بالحاسة، ثم يجدون لها إشارات، لكن الجدد يبدون بالإشارات التي لا ينقصها سوى إيجاد حاسة لها⁽²⁾."

(1) المشهداني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 139 - 140.

(2) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 204.

لقد تصاعدت هذه الحركة، في الوقت الذي شهدت الفنون الأوروبية في مجال الرسم انحساراً شديداً في مجال التجديد، بسبب آثار الحرب، وعموماً استعمل هؤلاء الفنانون لوحات من الأحجام الكبيرة، واستعملوا ضربات لونية ذات طاقات مُحترزة، واستعملوا أساليب تقنية غير مُعتادة، مثل تسجيل الأصباغ على سطح اللوحة، وخلق سطوح متباينة الخشونة لتسجيل فعل تشكيلي خلاق، وتركوا للصدفة والتلقائية أن تفعل فعلها في صياغة بنية العمل. وعلى نحو يخلو من التعقيد، وتمتع بعض أعمالهم بحس زخرفي متناغم⁽¹⁾. ويمكن وصف (بولوك) بأخر خندق للرومانسية، بمعنى أنه يُضخم مفهوم الفنان عبقرياً في نزاع مع عالم يناصبه العداء، ولا ريب في أن هذا يُمثل شعور الرسام الأمريكي في الأربعينيات تماماً، إنه أيضاً يُمثل ما بعد السريالية في استعمال الفنان التقنيات التلقائية (الآتوماتية)، وفي ثقته بأن اللاوعي يُوفّر تبريراً للنتائج⁽²⁾.

ويمكن القول إن الوصف الذي غالباً ما ألصق بـ(بولوك) (التعبيري التجريدي)، يُضيف مصدرين لما يُعدّ اسلوباً جديداً مُتميّزاً، في حين أن القياس الشاسع لعمل (بولوك) بخاصة (قمашات تمتد 20 قدماً) يُغيّر من تقديرنا لها جذرياً، على الرغم من بعض الآثار التي سبقه إليها (مونه) في سنوات كهولته، حين تنسب (التعبيرية التجريدية) بلا تفحص أو تمييز إلى اتباع (بولوك) من فنانين نيويورك، تُصبح مصطلحاً عاماً أقل إقناعاً، والاختيار المُسمّى (رسم الفعل)

(1) الدليمي، رياض هلال: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، المصدر السابق، ص 147 - 148.

(2) باونيس، آلان: الفن الأوروبي الحديث، المصدر السابق، ص 252.

ليس أفضل منها حالاً⁽¹⁾، كما أن (مُنْظَم) حركة التعبيرية التجريدية، إن كان لها مُنْظَم، لم يكن (بولوك) أو (هوفمان)، بل (روبرت موذرويل) (فنان ذو موهبة وذو طاقات مُتعددة، بدأ سيرته رساماً خاضعاً لتأثير السرياليين)، وأساساً كان هناك نوعان من الرسم التعبيري التجريدي:

- النوع الأول: الذي يمثله (بولوك) و(فرانز كلاين) و(وليم دي كوننغ)، وهو نوع يتسم بوصفه حيوي وإيمائي، وكل من (بولوك، دي كوننغ) يولي اهتماماً كبيراً للتشخيص.

- النوع الثاني: يمثله (مارك روثكو)، فهو أكثر تجريداً، وأكثر سكوناً⁽²⁾.

لقد كان (وليم دي كوننغ) (المولود في هولندا عام 1904) تعبيرياً مع رسوم تجريدية قليلة نسبياً، فسلسلته (نساء) المرسومة بين الأعوام 1950 - 1953 مثلاً، ذات شحنة عاطفية جبارة، بفضل طبيعة الموضوع تحديداً، وما تقنيته إلا امتداد ضربة فرشاة (فان كوخ) الشبيطة، أما (فرانز كلاين)، فقد رسم (1910 - 1962)، و(روبرت موثرويل) (المولود عام 1915) صوراً إيمائية بمقياس هائل، وعياً بلمسه الفنان، ونوعاً من الحيوية الفصلية الممارسة في عملية صنع الصورة، وما لم تبلور الإيماءات العريضة في صورة مُعينة، فهناك مزلق التنطع الفارغ، وقد تجنب (موثرويل) بخاصة هذا المزلق، بتطوير مجموعة أشكال تجريدية، بُنيت التكوينات حولها، وواجه (بولوك) الصعوبة نفسها حين ظهرت الصور الشخصية في عمله بتكرار مطرد، دون أن يمتلك إقناعاً فنياً كاملاً⁽³⁾.

(1) المصدر نفسه، ص 253.

(2) سمث، ادوارد لوسي، المصدر السابق، ص 31 - 33.

(3) باونيس، الآن: الفن الأوروبي الحديث، المصدر السابق، ص 254.

ومما يستحق الذكر، أن اللاشكلي حسب تعبير (داميش) أرفض لكل مشروع، لكل تداول، لكل فكرة مُسبقة، الاستلام للمزايا غير المنظورة نسبياً للحركة، والمادة: البقع (التلطيف)، لدى (فولس)، العجينة الكثيفة، المرصوصة، المحكوكَة، لدى (دوبوفيه) العجينة السمكية، الكتل، الطرش، المساحيق، لدى (فورتييه) كل هذه الوسائل لا تخضع سوى لعزيمة واحدة تتطلّب من المصوّر نشاطاً مشابهاً لنشاط (الوسيط) الذي يجمع بين مُختلف هذه العناصر، ويحوّلها إلى نتاج فني، ولعل ما يرفضه الفنان اللاشكلي. هو أولاً مفهوم اللوحة كانعكاس أو تكرار للواقع أو نموذج، كما يرفض أي شكل من أشكال التمثيل أو النقل (التقليد) أو التشبّه بالواقع، هذا الرفض يصبح - حسب تعبير بولان - هيكل اللوحة وجسدها⁽¹⁾، وإن (الفن اللاشكلي) الذي اشتهرت به التطوّرات الأوروبية بعد الحرب، لم يكن، بأي حال، البداية الجديدة الوحيدة، فقد فاقته في الأهمية لسنوات معدودات جماعة (كوبرا Cobra)^(*) التي لم تُعمر طويلاً (1948 - 1950)، إذ كان (فنانو كوبرا) يهدفون إلى التعبير المباشر عن الفتنة اللاواعية. دون أي رقابة من العقل، لكنهم لم ينبذوا التشخيص، وبهذا فهم يُشبهون (ولز) و(فورتييه) أكثر من (هارتونغ) و(ماثيو). لقد أُرست التعبيرية جذورها العميقة في اسكندنافيا (بفضل مونك)، وفي هولندا وبلجيكا⁽²⁾، وهكذا نجد أن الفن الحديث يرفض المفاهيم التقليدية، كي يُعيد بناء عالمه الخاص، انطلاقاً من صلته

(1) أمهز، عمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 204.

(*) إن الاسم مأخوذ من أسماء المدن التي قدم منها أعضاءها المشاركون: كوبنهاغن وبروكسل وأستردام، وكان بينهم الدانماركي (أزكرجورن)، والألماني (كارل آيبل)، والبلجيكي (كورنيل) و (بيير ألشنسكي).

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ص 71 - 75.

المباشرة بالمادة واختباره لها، ومن ثم فإنه يُحوّلها إلى نتاج فني، إذ إن (التجريب) مع ظهور الفن اللاشكلي، سيصبح أحد المكونات الأساسية لعملية الخلق الفني، وتلك الاختبارية لا تقتصر على الفن الحديث وحده، وقد يكون من الصعب تلمسها في أعمال الماضي لوصولها إلينا، و(بولوك) الذي يُعدّ الدعامة الأساسية في تيار التعبيرية التجريدية، استنبط طريقته المشهورة بـ(التقطير أو التقييط) لاستخدامه في رسومه من أجل تفصيل طروحات الرسم الحركي أو الفعل التحركي للرسم، وذلك بسكب وتقطير الطلاء اللوني على أشكال وخطوط العمل، وشارك جسده كلّ في عمليات إنتاج وإخراج رسومه، كما في الشكل (18)⁽¹⁾ كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص ()، إذ كانت هذه الخصائص قد تُرجمت كوسائل تلقائية فنيّة، ولكن هدف (بولوك) كان في الدخول إلى صورته، ليُصبح جزءاً منها، والسير حولها والعمل فيها من كل الاتجاهات، فهو يصف ذلك بقوله: «عندما أكون في صورتني فأني لا أخالف مما أقوم به، لأنني أستطيع مشاهدة ما أنا عليه بعد مدة قصيرة، فلا أخاف القيام بتبدلات في الصورة أو تدميرها، لأن الصورة لها حياة خاصة بها، وقد حاولت إظهارها»⁽²⁾.

وقد أنتجت هذه التقنية تحريراً لطاقة الحركة ولفعلها في تسريع الخطوط، من خلال إضعافها أو تبطئها، وذلك عن طريق توسيعها أو تكثيفها من جانب. ومن جانب آخر، فإن تصميم الفعل الحركي كحدث تأكيدى لمحتوى السطح، يُنتج دلالات اعتبارية، تتواصل من خلالها الافتراضات غير المعلنة لـ(بولوك)،

(1.) Richard, For, Abstract Expressionism, Thames and Hudson Ltd, London, 1975, P. 18.

(2) ريد، هيربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 142.

في حدوث تنافذ جماعي وبنائي للخط واللون داخل بنية التصميم العامة، وهذا ما يتضح في رسومه المألوفة، التي تتخذ بعداً قوامه الحركة والتراكم في البنية الصورية للوحة، وما ينجم عنها من تمويه ومرونة في التعامل مع بنيتي الزمان والمكان⁽¹⁾، كما في الأشكال (19، 20، 21) موضحاً في ملحق الأشكال، ص (367).

لتوضيح انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائمية نحلل أحد النتائج الفنية للفنان جاكسون بولوك 1947 كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (367).

استخدم (جاكسون بولوك) طريقة التقطير في لوحاته، بمعنى تقطير الصبغ على قماش اللوحة تحريراً لطاقة الحركة، ولفعليها في تسريع الخطوط، مما يحدث تنافذاً جمالياً بين الخطوط والألوان داخل بنية العمل الفني، إذ نجد تداخلاً وتشابكاً بالخطوط، يوحي بحركة دائرية أو بيضوية متنوعة ومُتداخلة، قوامها الحركة والتراكم، مما يؤكد أن رسومات (بولوك) مرتبطة بظاهرة التحول الكلي في مفهوم المدى الفضائي؛ لأنه غير مُحدد بنقطة مركزية واحدة، وبمعنى آخر، إن هناك مراكز متعددة مُتنوعة في اللوحة، كما يمكن ملاحظة تعدد اتجاهات الحركة بشكل عشوائي من خلال كسر المراكز، إذ تُكمل استمراريته في الانتقال بعين المُتلقي إلى تكوينات انتشارية متعددة، بما يؤدي إلى بث خطاب جمالي مُتحرر، يُشير إلى مفهوم تعدد القراءات من قبل المُتلقي، بما يسمح بإنتاج تأويلات متعددة، وتسهم في تعددية بؤر المراكز المُتَشَطِّية. ويمكن القول بأن تقنية التقطير أو السكب سمة مهمة في أسلوب التعبيرية التجريدية، كما تُعد وسيلة تلقائية تُحرر

(1.)Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 20.

طاقة الحركة كحدث فعلي يؤكد دلالة السطح التصويري.

أن الخطوط تتحرك بعفوية وتلقائية، وهذا ما آلت إليه التعبيرية التجريدية التي اعتمدت السرعة والمصادفة والتلقائية كمفاهيم أساسية، أما الفعل الحركي، فنجد أنه يُفعل من تعددية الرؤى وتنافذ الأثر الجمالي للصورة، ولاشك أن اللاوعي يُعدّ المحرك الأساسي لبنية الصورة، إذ من الملاحظ أن الدادائيين استخدموا الطريقة نفسها بتقطير الحبر على قماشة اللوحة، بعيداً عن القصدية، كما فعل الفنان (ماكس أرنست) الذي ابتكر طريقة لنشر الحبر على ورقتين مطويتين على بعضهما لينقلها إلى الجنفاصة، أو يطبعها على الزجاج، وهذا ما يتقارب بنائياً ومفاهيمياً من طريقة (بولوك) في تقطير الصبغ على قماشة اللوحة، بما يُرجّح انعكاس طروحات الدادائية في مفاهيم وأفكار ورؤى فن ما بعد الحداثة.

لقد أكد الدادائيون على أن فعل أو متعة التجريب إنما تتسم بالتلقائية واللعب واللاعقلانية، أي اعتمدت التلقائية في الأداء بغياب أي رقابة عقلية، ودون تحديد أسبقية أي عنصر على غيره، وركزت على الدلالات غير المفيدة عبر الصدفة والطبيعة العفوية، مما يؤكد على الانتشارية وتعددية المعنى في العمل، كما رسّخت بذلك مبادئ الفن اللاموضوعي، مما يُحقق تقارباً مفاهيمياً وبنائياً مع فنون ما بعد الحداثة، إذ إن تأكيد الدادائية على التلقائية، التناقض وعدم الترابط بوصفها أحد آليات مخرجات الحزين اللاشعوري، ينعكس تماماً على فن ما بعد الحداثة، وتحديداً التعبيرية التجريدية التي تعتمد السرعة في تنفيذ أعمالها، بالاعتماد على الحركة التلقائية في الرسم بوصفه انعكاساً لدوافع ذاتية، وترسيخاً لأدائية فردية.

أما تعددية الخطوط فتوحي بـ(اللعب الحر) بوصفه حركة مُستمرة تبعث المتعة وتثير عدم الثبات والاستقرار بعفوية تتحقق بقيام الفنان بتقنيات متنوعة، أو حتى في حركة الفرشاة في عمل اللوحة، وبهذا فإن مُبدعي الفن قَوَّضُوا المستويات الجمالية للتخطيط لبناء جديد في استعمال الخطوط والألوان، لابتداع تكوينات لا موضوعية وغير مُشخصة.

ومن الجدير بالذكر، أن المرحلة الأولى في تطور الفن اللاشكلي تبقى إذا على صلة باللاوعي والمصادر النفسانية، وتبقى الصورة حاضرة بدرجة ما في أعمال بعض من الفنانين الذي صُنِّفوا تحت شعار (التعبيرية التجريدية)، يُؤكِّد ذلك أعمال (دي كوننغ) الذي احتفظ، لمدة طويلة، بأسلوب يلتقي مع العفوية الآلية، لكن آلية التنفيذ هنا تقود، من خلال شبكة الخطوط المتداخلة والمساحات اللونية المتباينة، إلى ولادة مجموعة من الأشكال لا تنفصل كلياً، بالرغم من غموضها وغموض المدى الذي ترتبط به، عن الأشكال الحية إنسانية أو حيوانية، كما أن هذه الخطوط وهذه المساحات اللونية، لا تُلغي الحضور الإنساني، ولو من خلال بعض أجزاء الجسم الإنساني، كالعين أو الفم أو أي إشارات أخرى، كما في الشكل (22)⁽¹⁾ كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (367).

وإلى جوار (بولوك) مضاء وأصاله في الموهبة، ولد (دي كوننغ) في هولندا، وقد كان أسلوبه ينحو نحو التأكيد على مكونات التعبيرية التجريدية على حساب التجريد، إنه يتعامل مع الصورة الذهنية التي تبدو وكأنها تنهض من نسيج الصبغ، ثم لا تلبث أن ترتد ثانية إلى الفوضى التي تمنحها شكلاً لوهلة، وحين يستقر (دي كوننغ) على صورة ذهنية مُستقاة من منظر طبيعي، ويكون العمل

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 207 - 208.

من الاتساع بحيث يبدو وكأنه قد اكتشف طريقة لاستخدام الصبغ الزيتي، كما استخدم الحبر أجراً الرسامين/ الباحثين من الصينيين واليابانيين، مع ذلك فقبضته مشدودة على منبع الصورة الذهنية لا تلين إلا بمقدار، وحين يرسم بطريقة شخصية أكثر مباشرة، كما في لوحة (النساء)⁽¹⁾، الشكلين (23،24) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (368)، إذ تتجلى كل قوى الدافع الجنسي في الرسم، فرسومه مشبعة بطاقة تعول على المعنى المتشكّل عبر أنساق سردية لصورة المرأة كحدث إيمائي، فالفعل الحركي يتقاسم الشراكة مع بنية الصورة/ الشكل، كموضوع ملائم للرسم بالنسبة له⁽²⁾.

أن لوحة (النساء) تُمثّل شكلاً لامرأة جالسة، رسمها (كوننغ) بحس تعبيري/ انفعالي، فلم تضح ملامحها الواقعية، إذ اعتمد الخروج عن النسب التشريحية للجسم الإنساني، ومارس تحطيماً أدائياً لبنية الشكل الأنثوي، من خلال اعتماده اللاوعي المؤسس وفق ترابطية استدعاء الصورة الذهنية من المخيلة، بدلاً من الإمساك بما تراه العين في المحسوسات.

في حين أن (جين دوبوفيه)، المولود في عام 1901، كان الاستثناء البارز بين الفنانين الفرنسيين، شخصية ذات جوانب فنية متعددة بذهنية مُعقّدة متوقّدة، تبلغ عنده الدعوة للعودة إلى الأصول البدائية في القرن العشرين ذروتها، فقد سلخ نفسه عن الفن الأوربي الغربي بنجاح، وتحوّل يستوحي الفن السوي غير المهذب، غير الناضج، وبإمكاننا رؤية نتائج محاولته في صور مثل (قطعة من

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 40

41 -

(2) المصدر نفسه.

مجزرة) المرسومة في عام (1950 - 1951)، إذ يخضع جسد العارية إلى إرباك لا يوازي عموماً شكل القوام الذي صيّرهُ مُتَوَحِّشاً، لكن للنسيج تأكيداً فريداً، ولم يلجأ (دوبوفيه) أحياناً إلى استعمال آية مادة سوى هذه البقع المُتَّسعة من الصبغة السمكية المكشوفة مع تراب ورمّل مخلوطين بالزيت. وبعد أن خُلف وراءه أفكاراً لمن شاء بعده أن يطورها، سعى قدماً من تحوّل إلى آخر، غير عابٍ إطلاقاً إن سُمِّيت صوره تجريدية أم لا. وفي عام 1962 ابتكر لغة صورية جديدة في سلسلة صوره المُسمَّاة (Hourloupe) مسامية البناء، وهي الطريقة التي استخدمها من ذلك الحين، دون غيرها. لا في رسومه حسب، بل في تكويناته ذات الأبعاد الثلاثية⁽¹⁾.

لقد ورث (دوبوفيه) عن الدادائية بعض مظاهر العبث والأخطاء المُفتعلة. وهكذا هي الدادائية تزدري كل ما يُحسب فناً على المستوى التقليدي، وكل شيء من صنع البشر يمكن أن يكون فناً، قد يكون شراً، مُملأً، قاسياً، عذباً، بشعاً، وقد يكون مُبهجاً للناظرين، فهو التحرر الخلاق، وتدمير لكافة المعتقدات التي كانت مألوفة. وما نلاحظ أن (دوبوفيه) يعرف كيف يتحكّم بمواده، مستفيداً من العرضي والطارئ والأخطاء التي تتناقض مع الواقع، وما يستحق الذكر أن (دوبوفيه)، في كل أعماله، كان يلجأ إلى طريقة واحدة لا تتغير، هي عبارة عن تصوير الأشياء المُثَلَّة والتي تعتمد على نظام من الضرورات، والذي يبدو غريباً، إذ إن تلك الضرورات تملئها غالباً السمة الخرقاء للمادة المستعملة، وأحياناً بسبب المعالجات الرديئة للأدوات، وأحياناً أخرى بفعل فكرة غريبة،

(1) باونيس، آلان: الفن الأوروبي الحديث، المصدر السابق، ص 256 - 257.

سرعان ما تتحول إلى فكرة أخرى⁽¹⁾، كما في الشكلين (25، 26) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (367، 369).

ويمكن عدّ (دوبوفيه) مولعاً بفن الطفل، وفن المجانين، والكتابات على الجدران والأرصفة، والعلامات العابرة، واللطخات على مثل هذه السطوح، وهو من أكثر الفنانين مواصلةً على استكشاف كل الإمكانيات المتاحة، التي توفرها المواد والسطوح التي ظهرت في فترة ما بعد الحرب، إذ كان يلجأ دائماً إلى طريقة واحدة لا تتغير، إنها عبارة عن جعل تصوير الأشياء المُمثلة تعتمد كثيراً على نظام من الضرورات، الذي يبدو هو الآخر غريباً، هذه الضرورات تُملئها أحياناً السمة الخرقاء للمادة المُستعملة، وأحياناً بسبب المعالجة الرديئة للأدوات، وأحياناً بفعل فكرة مستحوذة غريبة، إنها دائماً قضية إعطاء الناظر إلى الصورة انطباعاً صادقاً بأن منطقاً غريباً مُربعاً تحكّم في رسمها، منطقاً أخضع له تخطيط كل شيء بحيث يفرض حلولاً غير متوقعة، وبغض النظر عن العقبات التي يُخلقها، فإنه يُبرّر التشخيص المطلوب⁽²⁾. والفضل في عدّه رائداً يعود إلى شغفه بالحقيقة اليومية، التي أثارت اهتمام عدد كبير من رسامي الستينيات، ومع الشخص المُنطوّل للنحات (البرتو جاكوميتي) نشر أن الفلسفة الوجودية تُطلّ علينا من وراء عمل كهذا، وبالتغيير المفاجئ الحاصل في الرسم والنحت معاً، في مطلع الستينيات، عادت صور الوجود الحضري تنساق مجدداً إلى الرسم بحرة

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 76-80.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 76-77.

واسعة، وبدا كل شي في أرجائها مُمكنًا، وغدت أشكال الرسوم الحقيقية أكثر تكيفًا من ذي قبل، وتلاشى التمييز بين الرسم والنحت، أو بين الرسم والشيء. واستغلت الصور الفوتوغرافية على نطاق واسع، وتقلّص الحاجز بين الرسم والعلم، بحيث باتت آثار اللون البصرية والعلاقات الفيزيائية موضوعاً للفن⁽¹⁾. وبما يمكن الإشارة إليه، أن فكرة (اللامعقول) تغلغلت تغلغلاً عميقاً، عند كل من (دوبوفيه) والروائي المسرحي (يوجين أيونسكو)، ربما فاقت ما لدى (سارتر) منها، وأعماله تدلنا على أنه من المتعذر أن يقلت الفنان الحديث من سجن (الذوق)، وإن ملحوظاته عن سلسلة (جسد المرأة) التي تطرقت إلى علاقاتها بـ(دي كوننغ)، تكشف لنا أن مثل هذه الاعتبارات تنسل إلى عمله من الباب الخلفي، يسرني في جميع رسومي، أن أضع بعضاً إلى جوار بعض وبوحشية، في هذه الأجسام الأنثوية، ما هو عام جداً، وما هو خاص جداً، الميتافيزيقي والثافه⁽²⁾. كما في الأشكال (27، 28، 29) الموضحة في ملحق الأشكال، ص (368، 369).

وبما يستحق الذكر، أن بنية الرسم عند (فوانز كلاين) ثمّثل انحرافاً عن الشخصية التي عمل بها (كوننغ)، من خلال الولوج في جوهر التجريد، فإن ذلك لا يعني مُطلقاً تحليّه عن الإيمائية وفعل الحركة، التي يجسدها في رسومه ذات الألوان البيضاء والسوداء، والتي تبدو وكأنها صورة أو رموز تقدم نظاماً كتابياً، أو مجموعة خطوط لونية تجريدية، إذ يقول (كلاين): "يعتقد الناس، في بعض

(1) باونيس، الآن: الفن الأوروبي الحديث، المصدر السابق، ص 257.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 79.

الأحيان، بأني أخذ قماش لوحة أبيض أصمم علامة سوداء عليه، لكنها ليست الحقيقية، فأنارسم بالأبيض إضافة إلى الأسود⁽¹⁾، الشكل (30)، كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (371).

إن عملية اختبار المادة أو تقنية الحرفة، لم تكن في السابق سوى وسيلة لبلوغ التكامل الفني، ولم تكن لتشكّل هدفاً بحدّ ذاتها، أو مقياساً لتقييم العمل الفني، ولهذا فإن تباين واختلاف الأساليب الفنية، لا يعود إلى اختلاف في التقنية، بل إلى الطريقة التي اتبعها الفنانون في التفسير أو التأويل الموضوعي، ويُقابل هذا الواقع مفهوم جديد للمادة والتقنية سيُصبحان، من الفن الحديث، جزءاً مُستَمّ للصورة نفسها وللأسلوب نفسه، بل يُشكّلان أحياناً أبرز ما مثّله اللوحة بواسطة هذه التقنية وهذه المادة، أي تماثل تقنية التصوير مع التمثيل المُصور نفسه، بحيث يمكننا التمييز بوساطتهما، بعد أن أصبحا جزءاً مُتمماً للصورة، بين أعمال الفنانين الذي أضافوا، إلى القاموس التشكيلي، مفردات جديدة بفضل هذا المنهج الاختباري والعلاقة المباشرة بالمادة والتقنية.

كما أن (كلاين)، شأنه شأن (روثكو)، فنان يدعو إلى التطرفات العميقة نسبياً، ويكون مدفوعاً في طريقه إليها بمذهب التعبير التجريدي، وبخلاف (روثكو)، فإن عمله إيمائي، وانتماءاته التقنية هي إلى جانب (بولوك)، فكان أغلب عمله يقوم على خلق شيء على القماش يشبه حرفاً من الأبجدية الصينية، أو جزءاً منه مُكبّراً لدرجة هائلة، وهذه الصورة الكتائية القاسية القوية تعتمد في تأثيرها على التناقض الصارم بين ضربات الفرشاة السوداء على أرضية بيضاء، بيد أن الصبغ قد استعمل من أجل الاتساع والضحامة فحسب، كما في الشكلين

(1.) Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 35.

(31، 32) الموضحين في ملحق الأشكال، ص ()، إذ نجد في معظم الرسوم، القليل مما لا يمكن الإفصاح عنه بالحبر الصيني والورق، وفي سنوات (كلاين) الأخيرة (توفي عام 1962)، حين بدأ اللون يلعب دوراً في عمله، جاءت النتائج مخيبة، لأنه لا يوحي لنا بأن اللون ضروري في التعبير، فقد كانت أغراضه (مكياجية) ليس إلا، إذ كان (كلاين) حذراً تماماً من الاعتراف بأي شكل من أشكال التأثير الشرقي في عمله. فتأثيرات من هذا النوع كانت مهمة في الرسم الأمريكي بعد الحرب، فـ(روثكو) يدعو المشاهد إلى التأمل، و(أندي وارهول) يتقبل الصورة المتخيلة كما هي، ويرفض تشذيبها، لكن تقنيات الفنانين الشرقيين، كما فلسفاتهم، كان لها وقع بالغ في أمريكا⁽¹⁾.

وبالنسبة إلى (روثكو)، فإن رسومه تستحضر انفتاح الدلالة، كبنية حاملة للتفسيرات المتعددة، التي تبدأ ولا تنتهي عندها تعاقبية الزمن المحركة لفعل التنظيم، ضمن آلية الخطاب الحامل للروحي، المثالي، الأخلاقي، النفسي، فئمة ظواهر غدت كآزمة خارجة من بنية الخطاب الجمالية كشكل إلى صورة المضمون غير الدال، وعند (روثكو) تنوعات الأشكال مبسطة من مستطيلات لونية معلقة في فضاءات، أو أشكال تمثل فراغات أو تجريدات تحوي رموزاً دينية. إن الفضاءات التجريدية في رسومه تُشبه بيوتاً تسكنها الأرواح⁽²⁾. الأشكال (33، 34) الموضحة في ملحق الأشكال، ص (371، 373).
لقد نبذ (روثكو) العنصر التشخيصي تماماً، وصار فنه، شيئاً فشيئاً، أكثر

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 36.

(2) Lambert, Rose Mary, History of Art, The Twentieth Century, Cambridge Introduction to The History of Art, Cambridge University, New York Melbourne, 1988, P. 70.

بساطة. إن قلة المستطيلات الفضائية الموضوعية على أرضية مُلوّنة لم تُحدّد حافّاتها، لذا ظل وضعها المكاني غامضاً في فضاء ضحل، قد نجد له مثيلاً عند (بولوك)، وإن نقطة الضعف في عمل (روثكو) - كما أن دقة اللون هي سرّ قوّته تماماً - تكمن في جمود الوصفة التركيبية وتكرارها، ومن الطريف أن نقارن بين رموز (كلاين) الإيمائية الكبيرة، وعمل فنان يمتلك إحساساً مختلفاً بالمقياس الحجمي، هو (مارك توبي)، الذي لم يكن بالتحديد رساماً تعبيراً، لكنه، في الواقع، اقتفى تطوراً موازياً بتجارب مختلفة، وبمضمون مختلف، وما يلفت النظر في رسوم (توبي)، مهما بلغت تحريجاته الشكلية من الرقة أحياناً، هو أن ما يُنتجه يكون مُكتملاً بمقاييس ذلك الشيء، ويمنح المشاهد إحساساً بالاحتمال، فيشعر المرء أن الإشارات يُمكن أن تُعيد ترتيب وضعها في آية لحظة، لكنها تبقى محتفظة بحس من التناغم المُنظّم. إن هذا ليس فناً يستमित جامداً للتخلّص من محدودياته، لكنّه فن يستكشف رسائل تعبير مرنة⁽¹⁾، كما أن فنه لا ينبثق من آية حركة انفعالية، فهو يولد من عملية تفكير وتأمّل، ويُشكّل انعكاساً لبعض المفاهيم البوذية، كما يُدرّكها فنان غربي، وانعكاساً لأثر خارجي، إذ يُصبح الخط رمزاً للحياة، ذلك أن (توبي) يُقدّم لنا أعمالاً تتناقض مع الغاية التي تسعى إليها التعبيرية التجريدية من تحوّل إلى الفردية على صعيد التعبير الفني، كما يتجنّب المُبالغة الحركية، و(يكتب) الخط، بحيث يبقى مُتابعاً داخل الشبكة الفضائية للوحة، وأعماله الفنية بألوانها وتشابك خطوطها، تدفع الناظر للتأمّل من خلال (قراءته) هذه الخطوط المُتداخلة والغموض في شقوقها⁽²⁾، كما في الشكل (35) الموضح في ملحق الأشكال، ص (373). في حين أن (روبرت موذرويل) يقول

(1) سمث، أدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 37

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 210 - 211

إن الصور هي استعارات عامة للحياة والموت والعلاقات المتبادلة بينهما، وإن التجريدية التامة مُستحيلة، فصورة الأحمر كلون خالص غير موجود، فهو يمكن أن يتجذر في الزجاج، الخمر، قبعات الصيادين، وآلاف من الظواهر الطبيعية الشديدة⁽¹⁾.

ونستنج من ذلك أن (موذرويل) قد شدد على إنتاج رسوم شبه تجريدية، وأشكال توجد فيها مستطيلات عمودية وبيضوية، تنتشر عبر قماش اللوحة الطويل الشبيه بالنسيج الصوفي الغليظ. وبعثرة حروف كتابية، على سطح تجريدي مقسم بخطين عريضين في الأفق، وخط طولي في الأسفل يُمثل قلماً. إن رسومه تُمثل استذكراً لما سيؤول عليه التعبير بصورة المجردة، كما في الأشكال (36، 37، 38) الموضحة في ملحق الأشكال، ص ().

نما تقدم نستنتج أن التعبيرية التجريدية تُشكل امتداداً طبيعياً لبعض حركات الفن الحديث، كالدادائية والتجريدية والسريالية، ولكنها تتميز عن هذه الحركات بمميزات عدة، كونها نمت وترعرعت في أمريكا، وقد تلبست بالطابع الأمريكي صاحب المزاج الذاتي الخاص. لقد كانت آخر أنفاس الدادائية، وليدة الحقبة الجديدة المتغيرة، حقبة تغيرت فيها القيم والمفاهيم تغيراً ارتبط بالشك في كل شيء، حتى في قدرة الإنسان على البقاء، ومن ثم قدرته في أن يُسيطر على وجوده، وفي الرفض لكل الأنظمة والقواعد الرئيسة، وما نتج عن الحرب العالمية الثانية من تحولات وتغيرات اجتماعية واقتصادية، ساهمت في انتشار التعبيرية التجريدية، وتحديداً في أمريكا، لأن أمريكا لم تتأثر بالحرب إلا جزئياً، ثم

(1.) Richard, For, Abstract Expressionism, Op. Cit., P. 35.

أصبحت مركز استقطاب لكل ما هو غريب وجديد، وفي كافة الميادين والمجالات الثقافية والعلمية.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن الرسم امتد أبعد من حدود القماش، بل أبعد من الشيء الفني ذاته، ليخلق وسطاً وجواً.. فضاءً يغمره الضوء، غرفة مكدسة بفتات الوجود اليومي أو محشوة بأشياء مألوفة مصنوعة من مادة خاطئة بقياس خاطيء، وحصلت مناداة (مارسيل دوشامب) بأن العمل الفني ينبغي أن يكون حقيقة ذهنية، لا شيئاً يحاكي شيئاً آخر، على الاعتراف بها أخيراً، والنزعة إلى ألفن المدرك ذهنياً، بدا كأن الرسم قد وصل إلى غايته القصوى، ومع ذلك فإننا ما زلنا نرسم الصور. وحصيلة القول، إن الفنون توجد في حالة ثورة دائمة، أو بدقّة وبساطة أكثر، إن الفن مستمر، والفن في طبيعة الأشياء، هو من خلق الفنانين الذين هم بحاجة إلى الشعور بأن آية أصالة في الرؤية، مهما ضوّلت، ثُبر وجودهم⁽¹⁾.

الفن الشعبي (Pop Art) (*) الدادائية الجديدة؛

(1) باونيس، الان: الفن الأوربي الحديث، المصدر السابق، ص 258 - 259.
(*) إن عبارة (بوب آرت) تُعدّ عامة كاختصار للكلمة (Popular) شعبي، من استنباط الناقد الانكليزي (لورانس اللوي)، واستخدمت في انكلترا ما بين 1954 - 1957 لتعريف أعمال جماعة المستقلين من الفنانين الشباب، الذين وقفوا ضد الفن اللاشكلي، وعبروا عن رغبتهم في العودة إلى مظاهر الحياة الحديثة، ووسائل الثقافة الشعبية، فقد ولدت هذه الحركة الجديدة في أمريكا في الفترة نفسها، ولا يمكن إدراك غايتها بمعزل عن الخلفية المتمثلة بوسائل الإعلام وأساليب الدعاية الأمريكية. ينظر: أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 261.

مع بداية العقد الخمسيني من القرن الماضي. شهد الغرب ظهور تيارات فنية قائمة على ترابط وثيق الصلة مع ما سبقها من إفرات وتناجج توصل إليها الفن الغربي، ونتيجة للجدل الدائر في عمليات البحث والتجريب المستمرة، فقد تعززت مشكلات التعاطي مع طبيعة الفن، من خلال رؤى متعددة ذاتية وموضوعية، عكست ما توصل إليه الفن في ذلك الوقت، وقد كان (الفن الشعبي) يمثل مرحلة متطورة شغلت مساحة بحثية مهمة خلال السنوات التي مثلت العقد الخمسيني والستيني من القرن العشرين⁽¹⁾.

فقد بدأ الفنانون الشباب في نهاية عقد الخمسينيات يتساءلون عن مدى الصدق الذي تمثلته التعبيرية التجريدية، وتساءلوا كم جزء منها كان ناجحاً في التألق من الناحية التجارية، خاصة بعد التطورات الاجتماعية والاقتصادية الهائلة التي حصلت بعد الحرب العالمية الثانية، وتساءلوا أيضاً حول إمكانية توصيل الحالات العاطفية الشخصية بصيغ مجردة، أو فيما إذا كانت الأشياء المدركة والصور مطلوبة لنقل الفكرة من الفنان إلى المشاهد⁽²⁾. لقد عُدَّت التعبيرية التجريدية، بعد أن استنفدت كل أشكال التعبير الآلية البريتونية والسريالية، أنها انتهت، ولكنها تركت أثراً كبيراً، ومهدت للفن الشعبي (Pop Art) الذي لجأ إلى التحرر في التعبير، إنما بهدف مناقض، رافضاً كل ما هو وجداني أو ذاتي واهتمامات خاصة، ليتجه نحو عالم الطبيعة والحياة المعاصرة⁽³⁾. ولعل ما يُمَيِّز (البوب) كما يفهمه الفنان الأمريكي (روي ليشنتشتين)^(*) هو استعماله لما كان

(1) القرة غولي، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 146.

(2.) John, A. Walker, Art since Pop. Op. Cit., P. 3.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 264.

(*) روي ليشنتشتين (1923 -) : رسام بوب أمريكي شهير ولد في مانهاتن.

محتقراً، مع الإصرار على الوسائل الأكثر تداولاً، الأقل جمالية، الأكثر زعقاً
للملاحم الإعلام...، أي بمعنى آخر، العودة إلى الصعيد الفني، إلى الصورة التي
استخدمتها وسائل الإعلام، الصورة الفوتوغرافية في الصحافة والمجلات المصورة
والتلفزيون... الصورة التي تعكس موقف الفنان الحيادي، البارد في غياب أية
محاولة نقدية قاسية، فالفنان الأمريكي يتقبل واقع مجتمعه، ولا تتضمن أعماله
شيئاً آخر، سوى هذا الواقع المعاصر، كما في (علب حساء كامبل) لـ(أندي
وارهول)، الشكل (39) الموضح في ملحق الأشكال، ص (375)، إذ إن مثل هذا
المفهوم الفني يرتبط بطبيعة البنية الاجتماعية للعالم الأمريكي، كما يرتبط بسذاجة
هذا العالم، السذاجة التي تشكل أحد مظاهر الحالة الذهنية للرواد، بل أحد
ثوابت التعبير الفني الأمريكي على حدّ تعبير (هوفستاتر)⁽¹⁾.

إن التحول المذهل الذي قاد العصر الذهبي للرسم اللاشخصي إلى
نهائيه، فقد أصبح الرسم اللاشخصي هو الرسم الشخصي الجديد، واحتل
الملموس مكان التجريد، واتخذت (اللاشكالية) شكلية ثانية، وبينما سار هذا
الاهتمام الطبيعي بما هو خارج الذات، يبدأ بيد مع الاتجاه الواضح لتحطيم
الذات، لم يعد الرسامون الطبيعيون يقنعون بالإيجاء بالشيء، أو بتحديد من
خلال الخطوط والألوان، بل ضمّنوا الأشياء ذاتها، وجعلوا من العالم الحقيقي
الملموس الذي نعيش فيه عالمهم بمدنه ومصانعه وإعلاناته⁽²⁾. لقد لجأ البوب
آرت إلى رسم أشكال الحياة وحركتها الاعتيادية، بأغراضها المتنوعة، والتي تعمل
كعلامات مادية جاهزة تُحيل بنية المجتمع الاستهلاكي إلى غط الحياة الأمريكية،

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 261 - 262.

(2) مولر، جي أي وفرانك أيلفر: مئة عام من الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 161.

وبهذا تفجّرت ردود أفعال ضد (التعبيرية التجريدية) بزعامة (روبرت روشنبيرغ)^(*) و(جاسبر جونز) و(روي ليشتنشتين) و(جيمس روسنيكويس) و(جيمس روسنيكويس)^(**)، وعلى الأخص (أندي وارهول)^(***)، ومن ردود الأفعال هذه، كانت ولادة فن البوب مع بداية عقد الستينيات، إذ خلق هؤلاء الفنانون صوراً للحياة الأمريكية الواقعية والعادية، وبسطوها بطريقة مستقلة للإعلام الأمريكي⁽¹⁾.

لقد كتب (مارسيل دوشامب) إن هذه الدادائية التي يدعونها بـ(البوب)، هي طريقة جديدة تخرج وتعيش على ما أمسه الدادائيون، وإن واحدة من النواحي المميّزة في فن البوب، هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه أو تصوّره⁽²⁾.

إن (الفن الشعبي) بالمفهوم الأمريكي، ليس سوى إعادة تقييم بصري للأشياء والأحداث التي يعيشها الإنسان الأمريكي، وتحديد الجزء الهام من صياغته اليومية، دون طرح أية مشكلة تتعلق بها أو تُعبّر عنها، وقد جاء هذا التباين في المفهوم الفني للبوب آرت في أوروبا وأمريكا، إذ إن تباين الظروف الاجتماعية والشروط الذهنية، ينعكس بشكل واضح في هذا الموقف المتناقض من البوب آرت الذي تجلّى بأشكال مختلفة في كلتا القارتين⁽³⁾. ومن هنا، كان فن البوب، حركة مضادة ومتمردة على السياقات التي كانت مُتبعة، والبوب يُشكّل

(*) روبرت روشنبيرغ: فنان أمريكي ولد في تكساس عام 1925.

(**) جيمس روسنيكويس: رسام بوب أمريكي شهير.

(***) أندي وارهول (1928 - 1987): فنان بوب أمريكي شهير.

(2) John, A. Walker, Art since Pop. Op. Cit., P. 5.

(3). Şmith, Edward Lucie, Pop Art in Concepts of Modern Art, P. 227.

(3) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 262.

فكرة أو أسلوباً ينطوي على الكثير من المفارقات التي تجعل منه مثيراً للجدل النقدي، ذلك أن نتائج هذا الفن عملت على نقل الواقع البيئي، كجوهر واستكشاف، لما يمكن أن تُحدّد به ثقافة المجتمع كمادة مصدرة، لاسيما وأن ثقافة البوب هي نتاج للتحويلات الفكرية والصناعية والتكنولوجية التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية، والتي جلبت معها معايير جديدة غير مُنتهية من الديمقراطية، الأزياء، الآلة، التصميم التجاري، فثقافة البوب هي جزء من نتائجها، وهذا ما يتعرّز في موضوعة تصميم الأزياء، التي كانت المحرك الاجتماعي المُميّز في البنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية⁽¹⁾.

وعندما بدأ النزاع بين الرسامين الغنائيين والعقلانيين ذروته حوالي 1951، ظهرت الواقعية الجديدة استفزازية طموحه، مُتزامنة في باريس ونيويورك. كان بعض الفنانين قد استبق الحركة فعلاً، فمنذ عام 1950، أدرك (روشنبرغ) أن رسم الفعل قد انتابه الإعياء، على الرغم من أنه نفسه كان تعبيرياً تجريدياً راسخاً، وبعد عامين عرض على الجمهور أول (الرسوم المجمعة): فضلات أشياء إزاء خلفية صورية، ذهببت إلى أبعد مدى من صور (مارسيل دوشامب) لـ (الأشياء الجاهزة)، وكولاجات شويتز، وبفضل التشجيع الذي استمدّه من الرائد (لاري ريفرز)، وحتى بالنسبة لأولئك الذين سبقوا (مارسيل دوشامب)، وقف (روشنبرغ) و(جاسبر جونز) وقفة لا تقبل المساومة في الدفاع عن النهج الذي لجأ إلى استعمال مواد المشاهد الحضرية، وقد أشر ذلك مولد الحركة التي

(1) القرة غولي، محمد علي: جماليات التصميم في رسم ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 148.

وصُفّت بـ(الدائنية الجديدة)، التي عُرِفَتْ بتسميتها الشائعة: الفن الشعبي (البوب)، بسبب خصائصها الشعبية والسوقية⁽¹⁾.

وكان مصطلح (الثقافة الشعبية) يتم تداوله بشكل كبير وغير مسبوق في تلك الفترة، لأنه كان يُمثّل الجانب الضدي الآخر الذي يقف ندأً لمفهوم (ثقافة النخبة)، التي سادت إبان فترة الحداثة من قبل، ولذلك كان الفن الشعبي يتناول وسائل الإعلام الجماهيرية (الإعلانات، المنتجات الصناعية والاستهلاكية، المسلسلات الهزلية)، إذ تعامل مع هذه الموضوعات كوسائل تركييبية يمكن استثمار إمكاناتها الشكلية والموضوعية لإنتاج أعمال، يتم من خلالها إعادة قراءة الصور والأحداث والمشاهد، بطريقة جديدة من قبل المتلقي وفق ما يسمى بمبدأ (سيكولوجيا المستهلك)^(*)، إذ لاقت تلك الطروحات رفضاً من قبل بعض مُنظّري الفن، وكانت عدم استجاباتهم، في أول الأمر، تنبني وفق دعوى أن نتاجات هذا الفن تُمثّل خروجاً عن إطار الحداثة في الرسم الأوروبي، والذي اعتاد عليها الجمهور لفترة طويلة، ويمكن القول بأن فن البوب قد رفض تعريف (ماثيو آرنولد) للثقافة على أنها أفضل الأفكار التي طرأت، وأفضل الأقوال التي قيلت. وقد فضّل عوضاً عن ذلك، التعريف الانثروبولوجي لـ(وليامز) في أن

(1) مولر، جي، أي وفرانك إيلغر: مئة عام من الرسم الحديث. المصدر السابق، ص 161
(*) سيكولوجيا المستهلك: تُعرف أيضاً بالتسويق وإجراء البحوث المتعلقة بسوق واستهلاك السلع ورواجها، ومن ثمّ تشجيع المستهلكين على اقتنائها، وهي فرع من فروع علم النفس التطبيقي. يقوم من خلال تحليلات وضع السوق بدراسة حاجات المستهلكين المحتملين ورغباتهم، كما يعني بالتخطيط للحملات الدعائية والترويجية اللازمة لزيادة المبيعات. للمزيد ينظر: رزوق، اسعد: موسوعة علم النفس، ط 1، المصدر السابق، ص 163.

الثقافة طريقة كاملة للحياة، ثقافة البوب تُنتج من قبل الجمهور، وفي ذلك يرفض (أندي وارمول) التمييز بين الفن التجاري وغير التجاري، فالفن التجاري يُضاهي في جودته الفن الحقيقي، ويُحدّد قيمته من قبل جماعات المجتمع⁽¹⁾.

وقد عنى الكولاج خطوة مهمة لفنان ذي معرفة مسبقة بالتجريد اللاشكلي، هناك كان النسيج المُلفت للنظر يُمثل شيئاً (خلقه) الفنان فعلاً، في حين أن إضافات الكولاج جاءت تسعى إليه (جاهزة)، ففكرة (دوشامب) (للشيء الجاهز) كانت أحد الابتكارات الرئيسة للدادا، وقد وجده الدادائيون بخاصة مُتماشياً مع نزعتهم العدائية من الفن، وعندما وقع الكولاج في أيدي جيل ما بعد الحرب، تطوّر إلى (فن التجميع) وهو وسيلة لخلق أعمال فنية من عناصر موجودة مُسبقاً، إذ تنحصر مساهمة الفنان في معظمها بإقامة حلقات اتصال بين الأشياء بوضعها معاً، أكثر من صنع الأشياء بداية أن موجة التجميع الحالية.. تُؤشّر تحولاً من فن تجريدي انسيابي ذاتي إلى اقتران مُنقح مع البيئة⁽²⁾.

ويمكن القول بأن الاهتمام مجدداً بتقنيات الإلصاق والتجميع. قد جسّد العودة إلى وسائل تشكيلية كانت قد عُرفت سابقاً مع التكعيبية والدادائية. ولذلك فإن (جاسبر جونز وروبرت روشنيرغ) هما الفنانان الأمريكيان اللذان تُشكّل أعمالهما - لكونها جمعت بين مختلف الاتجاهات الرئيسة للخمسينيات -

(1) ستوري، جون: ما بعد الحداثة، جريدة الأديب، العدد 29، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، الأربعاء 7 تموز 2004، ص14.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص104.

صلة الوصل بين هذه التيارات الفنية وحركة البوب آرت، ويفضل هذين الفنانين توقفت الدادائية - كان أثرها كبيراً على الفنانين الشباب في الستينيات وبداية السبعينيات - عن كونها مجرد حدث تاريخي، أو شيء ما كان قد أوقف وحيد، لتصبح من جديد شيئاً ما مُنشطاً ومداراً للجدال ، فقد كان (جاسبر جونز) الذي استخدم الأشياء لذاتها، كالعلم الأمريكي والأرقام، ذا طبيعة دادائية، ثم واقعية وتعبيرية تجريدية⁽¹⁾. كما أن القاسم المشترك بين البوب والواقعية الدقيقة، هو أن هذين التيارين يستمدان مواضيعهما من المصدر نفسه، وهذا المصدر مألوف جداً عند الأمريكيين، وهو الشارع بكل ما فيه، السينما، والتلفزيون، والإعلانات... فالبوب استوحى الملصقات الحديثة، وبشكل خاص، الإعلانات التجارية، والرسوم المتحركة، وفنانو هذا التيار قدّموا لنا تشخيصاً مُبسّطاً لمواضيع مختلفة، مثل صور نجوم السينما والتلفزيون، أمثال (الفيس بريسلي وجيمس دين) ومشاهد قتال.. في حين أن التيار الثاني، وهو الواقعية الدقيقة، فإن اسمه يُشير إلى مضمونه، إذ يهدف إلى رسم المحيط الخارجي بشكل يوحي بأنه حقيقي، ومقياس النجاح، هو مدى اقتراب اللوحة من الصورة الفوتوغرافية التي يسلطونها على قطعة كانفاس، ويرسمون الأشياء كما هي⁽²⁾.

وقد استغل رسامو البوب هذه الأفكار الواقعية بالتقديم العقلاني، أو بإدخال أشياء حقيقية في عملهم، فقاموا بمحو الخط الفاصل بين ما هو تجاري

(1) أمهز، عمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 264.

(2) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص 211 - 212.

والفن الجميل، فقد كان البوب مفهوماً من قبل الناس العاديين، فكونه ارتياحاً شعبياً مقابل الحالات المحيرة والغامضة للتعبيرية التجريدية⁽¹⁾.

كما أن العلاقة بين الصور المنتجة على السيارات، الطائرات الورقية، أو الآلات الموسيقية، أو صور الأمراء، أو الشخصيات الدينية، أو الفنية مثل (مارلين مونرو)، أو الشخصيات الكارتونية، وبين حياة الناس الذين أنتجوها ضمن مواصفات الفن الشعبي، هي عبارة عن أحاسيس شعرية وعاطفية، وهي تحاكي وسائل الإعلام المركزة والشاملة، التي تكون ذات وجود كُلي في مجتمع الولايات المتحدة الأمريكية⁽²⁾.

ولقد انتشر فن البوب آرت في وسال الإعلام التي كانت مُتخوفة من ضعف ثقة الجمهور بالتعبيرية التجريدية، التي كان لا يفهمها، فكان الفنان الأمريكي، كما وصفه ذات مرة، الناقد (جول سلوت)⁽³⁾، بأنه مثل الصرصور في مطبخ الاكتشاف للمجتمع الأمريكي⁽³⁾.

ومما يستحق ذكره، فإن (روشنيرغ) الذي بدأ بتقصي إمكانات التصوير الاختزالي بوساطة قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء، قد انطلق بعد ذلك، كي يزيد من غنى اللوحة، التي باتت تعج بمختلف العناصر التي تجمع بين ضربات

(1) المشهداني، نادر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 144.

(2) Bright, Brenda, Night Mares in the New Metropolis: The Cinematic Poetics of Low Riders, in Studies in Latin American Popular Culture 16, 1997, P. 13 – 19.

(*) جول سلوت (1933 -) ناقد فني أمريكي معاصر.

(3.) John. A. Walker, Op. Cit., P. 6.

الريشة الانفعالية، ومختلف أشكال الإلصاق، ويمكن القول أن (روشنيرغ) قد بدأ نشاطه ضمن نطاق اللاشكلي، إذ يُعدّ أحد المُمهّدين للبوب آرت، فهو أيضاً قد استخدم، بهدف التقرب من الواقع، الصورة الفوتوغرافية والإلصاق بحسب الطريقة التي اتبعها الدادائيون من قبله، وبخاصة الفنان الألماني (كورت شويتزر)، لكن على مساحة كبيرة جداً، ويؤكد (روشنيرغ) من خلال تصريحاته، أن اللوحة تكون أكثر واقعية إذا تكونت من عناصر العالم الواقعي، شكل (40) كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (376)، فيلى جانب هذه الوثائق الفوتوغرافية المتنوعة، المتباعدة في موضوعاتها الموضحة أحياناً بالخطوط المضافة إليها، أدخل الفنان إلى اللوحة أشياء حقيقية (مخدة أو فراش منبوش نسر محنط، كرسي...)، جاعلاً منها أحياناً موضوعاً قائماً بذاته، شكل (41) كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص (376) ⁽¹⁾. لقد بدأ (روشنيرغ) بالتحرك نحو (الرسم الخليط)، وهو نسق إبداعي، يخلط فيه السطح المصبوغ مع أشياء مُتنوعة مُثبتة على السطح، أحياناً تتطور الرسوم إلى أشياء ثلاثية الأبعاد بقواعد حرة ⁽²⁾.

وهكذا نجد أن فن البوب قد جذب مجموعة من الفنانين الذين دمجوا ما بين الرسم والنحت، وقد عمد الفنانون إلى تقديم الأعمال التي بينها المرسوم والمنحوت والأشياء اليومية، كما تحتوي رسوماتهم على رموز أو أشكال منحوتة، كذلك النحات يُضمّن عمله عناصر مرسومة، وهذا التذبذب ما بين الرسم والنحت ساهم في أن يكون الفن أي شيء، ليتسم بالعشبية والسطحية، وسمع

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 264 - 266.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 108.

للطارتين باستهلال العمل الفني، وهكذا دأب فناني البوب في محاولة منهم لإزالة القدسية (سقوط المقدس)، والتعالي عن الفن والعمل الفني، تمهيداً لجعله غرضاً مثل أي أداة أخرى، تابعاً لمنطق استهلاكي، ولذلك فقد خرج العمل الفني عن عزلته التي فُرِضت عليه على مدى القرون، ومع تقنيات الاستنساخ الصناعي والآلي، حَلَّت الجماهير الشعبية محل المالك المتوحد للأعمال الفنية.

لتوضيح انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائنية لتحلل احد التناجات الفنية للفنان روبرت روشنيرغ (Estate 1963) كما هو موضح في ملحق الأشكال، ص () .

يتكوّن العمل الفني من عدّة أشياء، على نحو تركيبي يزيد من تشتت انتباه المُتلقي، ويُشغلي اللوحة، بمعنى وجود أكثر من مركز، إذ في أعلى العمل جزء من بناية بعيدة المدى، تعلوها ضربات فرشاة لونية مُتعددة، والى اليسار تقريباً عمود نازل كإشارة مرورية تحمل عدّة أسهم، وينتهي العمود بمُشَمَّن مجوي بداخله كلمة (STOP)، تُحيطها ضربات لونية بالأحمر المائل إلى درجات البرتقالي واللون الأبيض والأصفر، وإلى جوارها يميناً ضربات فرشاة بيضاء توحى ببناية قد تلاشت ملامحها، فالناظر إليها تنموّ لديه شكل البناية من عدمها، لعدم إيضاح ملامحها، والى جوارها أشياء أخرى موضوعة بشكل تركيبي، ويميّناً أسفل اللوحة تقريباً ما يُشير إلى ساعة عمودية، رُسمت زواياها باللون الأسود الغامق، والوسط باللون الرمادي، وأسفلها ضربات لونية بالأبيض والأزرق، والى أسفل اللوحة يساراً صورة لنصب الحرية بشكل مائل .

وبشكل عام، فاللوحة عبارة عن تجميع للمواد اللافنية، وهذا ما يُسمّى لدى فناني ما بعد الحداثة بـ(فن التجميع)؛ لأن الصورة المركّبة تهدف لإثارة الصدفة أو التضاد، من خلال مجاورة الألوان تقليدياً؛ لأن الغاية منها هي الفكرة

التي تتضمنها، وليس الترابط في النسيج التشكيلي، وعندما نعود بالذاكرة إلى أعمال الدادائيين، نجدهم يشتغلون على ظاهرة التركيب، إذ إن فعل العناصر الملصقة ينعكس ليس فقط في الكتابة التي تتضمنها، بل حتى في التمثيل المصور وبنيته.

وهكذا فإن الفنان (روشنيرغ) قد بدأ نشاطه ضمن نطاق الفن اللاشكلي، فنجده قد استخدم الصورة الفوتوغرافية والإلصاق حسب الطريقة التي اتبعها الدادائيون من قبله، بهدف التقرب من الواقع، ومن الملاحظ أنه قد قام بتقصي إمكانات التصوير الاختزالي بواسطة قماشة اللوحة البيضاء أو السوداء، وحتى يزيد من ثراء اللوحة التي أمست عبارة عن عناصر مختلفة تجمع ما بين ضربات لونية وما بين مختلف أشكال الإلصاق، مُستمداً ذلك من مظاهر الحياة اليومية، مما جعل فناني ما بعد الحداثة يميلون إلى تجميع المواد اللافتية والخارجة عن المؤلف لإدخالها إلى اللوحة، لتُصبح جزءاً منها، وهذا ما نجد له سلفاً لدى التكعيبيين والدادائيين الذين استعملوا تقنية الكولاج (ينظر شكل 11) الموضح في ملحق الأشكال، ص (361).

وهذا يؤكد أن طروحات ومفاهيم الدادا طوّرت في فنون ما بعد الحداثة، ويؤكد أيضاً انعكاس الدادا على اتجاهات وتيارات فن ما بعد الحداثة، إذ نجد أن الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) مثلاً استخدم تقنية التركيب في لوحته المُسمّاة (وجه فتاة) (ينظر شكل 12) الموضح في ملحق الأشكال، ص (361)، يظهر لنا فيها حشداً من الأشياء الصغيرة، كالسنون والزراير والمواد الأخرى؛ لأن تلك الأشياء المهملة تكتسب صفة فنية بإدخالها إلى اللوحة، أو بتواجدها تركيبياً مع بقية عناصر اللوحة الفنية، بمعنى أنهم وظّفوا المهمّش جالياً، وظّفوا

كل ما هو مُبتذل ورخيص مُستمد من العدم، أي من اللاشيء يتكوّن الشيء، وهذا يُشير إلى أن هكذا أعمال أطلقت عنان الحرية أمام الفنان في اختيار ما يُريد من المواد بعمل قطعة فنية، ربما تجمع مُسمّيات القُبْح نفسه، وتُعبّر عن مبدأ العدمية وفرض المُهمّش بالهجوم على كل البنى الجمالية والتحرر من كل القيود، ونتيجة لانعكاس الدادا مفاهيمياً وبنائياً، إذ نجد أن فنون ما بعد الحداثة سارت على خطى فناني الدادا بإتباع أفكارها ومضامينها واشتغالاتها.

إن العمل يوحى باللاغائية بشكل واضح، بمعنى لا هدف للعمل الفني. كما أنه يؤكّد على لا منطقية ولا ترابط الأشكال والمُسمّيات، وهذا يُشير إلى عبثية وفوضوية مادة العمل الفني، كما نجد في العمل الفني، أن هناك تأكيداً لفعل حركي في ضربات الألوان، وخاصة اللون الأبيض، فضلاً عن أن التجميع يؤكّد المُهمّش؛ لأن اللوحة تجمع من مواد مُهمّشة مُبتذلة، مما يؤكّد عدمية فن التجميع.

يقول (بيكاييا) إن الجمال يمكن أن يولد من اتحاد المواد غير المتوقعة أكثر من غيرها، بشرط أن تكون اليد التي تجمعها يد فنان.

وفي الخمسينيات، ومع ظهور (الدادائية الجديدة) على أيدي فنانين أمريكيين، أمثال (جاسبر جونز، روبرت روشنبرغ، إيف كلاين)^(*)، فقد حظي

(*) إيف كلاين (1928-1962): رسام فرنسي ولد في نيس، واهتم بالأديان الشرقية ومقولات التأمل الروحي، وأقام أول معرض عام 1956 للرسومات المنفردة وبلون واحد، واستند في ذلك إلى (أزرق كلاين العالمي IKB) الذي اخترعه بمساعدة المواد الكيميائية، وذلك بحل صبغة جافّة ونقيّة من مادة الراتنج البلوري والسولفينات المنسجمة. للمزيد ينظر:

(دوشامب) بمزيد من الاهتمام، والذي كان من أكثر الفنانين إثارة للخلاف، فقد استخدم اللغة وكل أنواع التورية اللفظية والمرئية، والعشوائية والصدف المقتعلة، والمواد التافهة والعرضية، وشخصه والإشارات الاستفزازية الموجهة إلى فنه أو فن الآخرين، وسيلة أو موضوعات لعمله، وعليه فإن تلك الحقبة تعرف بـ(ما بعد الدوشامبية)، ومن أشهر الأعمال فيها لوحة (روشنبرغ) (رسم لدى دي كوننغ محو)، إذ عرض ورقة بيضاء كانت في الأصل رسماً للفنان دي كوننغ، بعد أن محاه سنة 1953. وكذلك وبيان الفنان الهولندي (ستانلي براون) في 1960، الذي أعلن فيه أن جميع محلات الأحذية في أمستردام تُشكل معرضاً لأعماله، وبعد 1966 أصبح الاهتمام بـ(الإطار) والقدرة على الاستغناء عن العمل الفني الفريد وبائياً، وانتقل من المحيط الخارجي إلى المركز، وكانت الدوافع تتفاوت بين السياسي والجمالي والنبوي والفلسفي والسيكولوجي⁽¹⁾. وما يمكن الإشارة إليه، بأن (روبرت روشنبرغ) سعى إلى غلق الفجوة بين الحياة والفن، فقد قام بعجن كل أنواع المواد في لوحته الزيتية من صحف وشراشف وأكياس وإبر صدادت ووسائد وسحابات وقطع حبال وبناطيل ممزقة وأنسجة قماش وكثير من أشياء يومية، ثم لَوْن المجموعة بطبقة كثيفة من الأصباغ المنزلية، فعلى الرغم من اختلاط الأشياء التي تظهر في اللوحة أو تنبع منها، فقد أوصلت أعماله الإحساس بالوحدة التكوينية⁽²⁾.

Berry, Nancy, The story of modern art, Adopted form Experience Art, EEal, 1998, P. 11 - 13.

(1) مرسى أحمد: بينايلى ونتي 85 والاتجاهات المضادة للفن، مجلة آفاق عربية، ع10، السنة العاشرة، تشرين الأول، 1985، ص118.

(1) John, A. Walker, Art Since Pop, Op. Cit., P. 30.

ونستنتج من ذلك، أنه تمّ كسر الحد الفاصل ما بين الفن والحياة الشعبية البسيطة، وذلك من خلال تبني الرموز والأشياء والعلامات الموجودة في الحياة اليومية، والتي يتعامل معها الإنسان يومياً، ابتداءً من أصوات السيارات والفن والعلم الأمريكي وعلب الطعام الجاهز أو قناني الكوكاكولا والسيارات الفارهة، إلى صور (مارلين مونرو)^(*) و(ألفيس بريسلي)^(**)، وقد قدّمت وسائل الإعلام الأمريكية المسموعة والمرئية هذه الأشياء بطريقة تُغلقها الإنارة إلى حدّ السذاجة، ومُفعمّة بالطابع الجنسي حتى تكون قادرة على الاستهلاك والتداول، إذ استندت تلك الصور للحياة الأمريكية بتقديم مناهج جمالية ونقدية تدعم المزاج الأمريكي الخاص، كالتفكيكية وغيرها. وباستخدام تلك الأشياء المُبتذلة، تتحوّل الذات إلى الشيء/ المادة، والشيء/ المادة أصبح يساوي العدم، والعدم يساوي الوجود، فمن خلال المزج بين التكميحية والدادائية (التزامن وتفكيك نسق الإدراك عن التكميبيين، والعدمية وتحطيم القيم عند الدادائيين)، جعل (روشنيرغ) يتوصّل إلى أن العدم = الوجود.

أما (جاسبر جونز) فقد عُرف باستعماله صوراً مُفردة وعادية، والغرض من هذه الصور، هو في معظمه افتقارها إلى الغرض، فالمشاهد يبحث عن معنى مُعين، والفنان مُنشغل كلياً بخلق سطح للوحة، وحين يتعلّق الأمر بالمنسورة بالصينغ، يُعدّ (جونز) أستاذاً تقنياً، والطريقة التي يمارسها (جونز) توحى أيضاً بصلات مع أشياء أخرى، إلى جانب فن (البوب)، فهو مولع بالجمود الصوري،

(*) (مارلين مونرو) ممثلة سينمائية أمريكية، تعد أشهر نجمات الجنس والإغراء للسينما العالمية في منتصف القرن الماضي.

(**) (ألفيس بريسلي) مغني بوب أمريكي شهير.

ومن أسباب اختياره أنساقاً مُبتذلة، هو كونها لم تعد تُؤلّد آية طاقة، كما أنه مولع بفكرة أن اللوحة تُمثل شيئاً أكثر من أن تكون تشبيهاً لشيء. والصور التي يستعملها قد تكون: مجموعة أرقام، هدفاً، خريطة الولايات المتحدة، العلم الأمريكي. ويتضح من هذا الوصف لأنشطة هذين الفنانين، أنهما يُمَثِّلان ابتعاداً عن الرسم الخالص، وحتى بالنسبة لـ(جونز). ومع كل براعته الفنية، فإن الرسم ليس أكثر من وسيلة لتحقيق نتيجة معينة⁽¹⁾، إذ اختار (جاسبر جونز) أشياء عادية، أعلام، علب جعة، أشياء يومية مُبتذلة ومهملة، ورسم الأثر الفني بدلاً من الصور، وعرضها كأعمال فنية⁽²⁾، الشكليون (42، 43) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (378).

أما (أندي وارهول) فقد بدأ نشاطه كرسام في مجالات الدعاية والإعلانات (الأزياء بطاقات المعايدة، الكاتالوكات...)، إذ يُرجّح أن هذه السنوات الاختبارية في المجال التجاري قد دفعته نحو فن (خام) و(بدون أسلوب)، ذي طابع حيادي، لا يحمل أي تأثر أو عاطفة، وانتقال (وارهول) من الفن التجاري إلى (الفن الصافي) كان عن طريق الشرائط المُصوَّرة والصور الفوتوغرافية. إنما بطريقة جديدة، تعتمد على التكرار مرّات عديدة مع بعض التعديل للنموذج الواحد (قنينة الكوكاكولا، بطاقات بنكية، علب حفظ المواد الغذائية)، وصور شخصيات بارزة، أو نجوم سينمائية أمثال: (مارلين مونرو، جاكلين كينيدي)⁽³⁾.

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 109.

(2) John. A. Walker: Art since Pop, Op. Cit., P. 30.

(3) أمهرز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 266 - 267.

كما في الشكلين (44، 45) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (379).

لقد سجّل (وارهول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة، تعمل التكرارات لعلب الصابون والسيارات والوجوه المبتسمة، فقد تحدّى (وارهول) الأفكار التقليدية للفن، مُدّعياً أن أي شيء يمكن أن يكون فكرة مهمة للرسم⁽¹⁾، ولم يستطع كثير من الرسامين والنحاتين مقاومة الإغراء بتحويل الإنسان وتحويل العمل كذلك، إلى بضاعة سوقية، وأن من يقتني أنواعاً معينة من فن (البوب)، مثل علب بريللو لـ (أندي وارهول)، الشكل (46) الموضح في ملحق الأشكال، ص (379) مثلاً، يشتري شيئاً جديداً مجرداً، بل شيئاً مُميّزاً بحالة معينة من الوجود، ومع ذلك فإن ما يُثير السخرية، أن يكون تاريخ الفنون البصرية، قصة سلسلة من حركات صغيرة، ضيقة، أعقبت الواحدة الأخرى بوتيرة مُتسارعة، فقد أعقب التعبيرية التجريدية، التجميع، والفني الشعبي (البوب)... الخ، فالتعبيرية التجريدية لها جذورها في السريالية والتجميع والفن الشعبي يعودان للدادائية، في حين أن الفن البصري والفن الحركي وجدا بفعل تجارب قامت في مدرسة (الباوهاوس)، وفن التقليلية يجمع بين الدادا وتأثيرات (الباوهاوس)، إذ نجد أن الفن قد تأرجح ما بين الشخصاني المتطّرف اليائس تقريباً إلى اللاشخصاني تماماً، وعلى أمثلة علاقة الدادا بالفن الشعبي، يقول أحد مؤسسي الدادائية (راؤول هوسمان): أن الدادا سقطت مثل قطرة مطر من السماء، والدادائيون الجُدّد تعلموا كيف يُقلّدون السقوط لا قطرة المطر، في حين أن (دوشامب) يقول: أن أن الدادا الجديدة التي يسمونها بـ (الواقعية الجديدة)

(1. (Robert, Myron, Modern Art in American, Abreer Sandell Crowell, Collier, Press New York, 1971, P. 195.

هي وسيلة للخروج من المأزق، وهي تقتات على ما اقتاتت عليه الدادا، حين اكتشفت (أشياء الجاهزة) كنت أهدف إلى تثبيت الجمالية، وفي الدادا الجديدة استعاروا أشياء الجاهزة، فوجدوا جمالية فنية فيها، لقد رُميتُ حاملة الفنانين والمبولة في وجوههم تحدياً... واليوم يؤخذون بهما إعجاباً بمجالهما الفني⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن (وارهول) يؤكد على كل ما هو هامشي ويُسَمُّ بالسطحية، إذ تُلغى المسافة بين العلاقات والمعنى، ويُصبح الفن صورة بلا أعماق، إذ نجد أنه يُعطي أهمية كبرى وخاصة إلى البضائع والخدمات التي تحمل دلالة متميزة في الفيض الأمريكي، لتقرب من الصورة البصرية لأي إعلان تجاري، ويسمى (وارهول) إلى أفراد أو تحديد الصورة المفردة للغرض، وتُغلف بصورة تستطيع فيه إبراز معنى سطحي مُحدّد لأي تبادل اقتصادي خاص. إذ كان يعمد إلى استخدام الشامبوات والصوابين والطور وكريمات التجميل ومعاجين الأسنان، لأنها تُشكّل جزءاً من الحياة الجنسية، وفي علاقة الإنسان بجسده، وليكون كل فرد في خدمة جسده الشخصي، وهنا يتحوّل الجسد إلى غرض خاضع إلى قيم استعمالية، ليكون الجسد = الغرض = الاستهلاك⁽²⁾.

لقد أراد (وارهول)، من خلال ذلك، أن ينقل ميكانيكية الشعارات الدادائية إلى العمل الفني، لأنها تتطّيع في الذهن عند تكرارها، أو الملصقات التي تُثير انتباه المارة على ألواح الإعلانات، إذ يلجأ إلى اختيار موضوعات من مظاهر

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 6

(2) بودريان، جان: المجتمع الاستهلاكي، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيبة، ط 1، تعريب خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995، ص 43.

الحياة المعاصرة، لأنه يُريد التثبيت من طريقة الحياة الأمريكية، لأن أن كل شيء هام وعديم الأهمية في الآن نفسه، ومن هذا المنطلق، تُصبح الجيوكوندا كسلعة استهلاكية لزوار المتاحف، أقل اعتباراً من قناني الكوكاكولا⁽¹⁾.

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد النتائج الفنية للفنان أندي وارهول (قناني الكوكاكولا) 1962 ضمن توجهات البوب الشكل المين في ملحق الأشكال، ص (380).

عمل عرض فيها (أندي وارهول) قناني الكوكاكولا كمنتجات جاهزة الصنع، وُضعت بشكل أفقي بسبعة صفوف وبأحجام وقياسات مُتساوية مُتشابهة من حيث الشكل وتفاصيله، سجّل فيها (وارهول) التكرار والتشبيه للحياة العصرية بماكنة عملاقة تعمل التكرارات لغرض تحويل العمل إلى بضاعة سوقية تُعبّر عن حيادية ميكانيكية شبه عديمة، كما استعمل (وارهول)، وسائل ميكانيكية في طبع لصور بصورة مُتتالية، كما في صورة مارلين مونرو) شكل (44) انظر ملحق الأشكال ص (379)، أو في هذه الصورة، إذ أراد أن ينقل إلى العمل ميكانيكية الشعارات الدعائية، إذ بفعل تكرارها تنطبع في الذهن، مما يؤكد ارتباط تلك الموضوعات بالحياة الأمريكية المعاصرة، مدّعياً أن أي شيء يمكن أن يكون فكرة مهمّة للرسم، ولهذا فإن كل شيء هام وعديم الأهمية في الوقت ذاته، ومن هنا تُصبح (الجيوكوندا) سلعة استهلاكية لزوار المتاحف أقل اعتباراً من قناني الكوكاكولا لدى الدادائيين بتمهيداتهم نحو استهلاكية وعدمية وسطحية الخطابات الجمالية لدى قناني ما بعد الحداثة.

(1) أمهر، محمود، الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 267.

وتأسس بنية العمل هنا تبعاً لتعدد المراكز، مما يُفَعِّل من ثقافة الاستهلاك وتسويق الفن، إذ إن أعمال (وارهول) تدور في جوهرها حول التوجهات بشكلها المباشر نحو السلعية، إذ إن قناني الكوكاكولا وباقي أعماله تُفَعِّل أرجحية تقديس السلعة في تحوّل نحو الرأسمالية في مجتمعات ما بعد الصناعة طبقاً، وتوجهاته العدمية الجديدة، ويحسّن أن تكون على شكل إعلانات سياسية قوية أو منتقدة. وقناني الكوكاكولا تُذَكِّرنا بما قدّمه الدادائيون من مُنتجات جاهزة الصنع، كما فعل (دوشامب) عندما عرض حاملة القناني (يُنظر شكل 5)، بوصفها قطعة فنية، إذ يقول (دوشامب) أن الدادا الجديدة التي يسمونها بـ (الواقعية الجديدة) تقتات على ما اقتاتت عليه الدادا، إذ اكتشفت أشياء الجاهزة، كنّت أهداف إلى تثبيت الجمالية في الدادا الجديدة، إذ استعاروا أشياء الجاهزة، فوجدوا فيها جمالية فنية. لقد رميت حاملة القناني والمبولة - يُنظر شكل 6 - في وجوههم تحدياً، واليوم يأخذون بها إعجاباً بجمالها الفني⁽¹⁾، مما يمنحنا تصوراً حول انعكاسات الدادائية في المعالجات المفاهيمية والبنائية لدى فناني ما بعد الحداثة.

لقد استخدم الفنانون الأشياء المُبتذلة والمُهملّة لغرض ربط الفن بالحياة اليومية، والتعبير عن مُتطلّبات الحياة الأمريكية المعاصرة، فلم يعد للوحة آية قيمة تُذكر، ومن الممكن عرض أي شيء جاهز وتقديمه كعمل فني، ففي لوحة قناني الكوكاكولا لم نجد الفنان قد استخدم ألواناً أو فرشاة أو باليت، بل مُجرّد عمل جاهز قدّمه بتقنية مُعيّنة تُشبه تقنية الدادائيين في استعمالهم لمواد مُهمّشة مُهملّة من النفايات وعُلب الأطعمة الفارغة، مما جعل الفن يفقد قُدسيّته ليصل

(1) سمث، ادوارد لوسبي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية،

المصدر السابق، ص 6 - 9.

إلى جميع الناس بمختلف المستويات الثقافية، بعيداً عن صالات العروض والمتاحف، مما يؤكد أن الفنانين أدخلوا أشياء حقيقية إلى اللوحة، وهم بذلك قوّضوا الحد الفاصل بين ما هو تجاري وجمالي، وهذا أحد الأهداف التي كانت الدادائية تسعى إليه في تجاربها الفنية، فقد كتب (دوشامب) إن هذه الدادائية الجديدة التي يدعونها بـ(البوب) هي طريقة جديدة تخرج وتعيش على ما أسسه الدادائيون، وإنّ واحدة من النواحي المميّزة في فن البوب، هي البرودة الظاهرة وغياب التعليق على مادة الموضوع الذي ترسمه أو تصوّره⁽¹⁾.

إن من الملاحظ أن عمل (وارهول) هذا يؤكد الآلية والنمطية في الخطاب الجمالي لما بعد حديثي، كما يؤكد خلوه من المنظومة القيمية (اللاتيم)، وهذا يؤكد عدمية الفن، إذ إن فناني ما بعد الحداثة قد أثّرت عليهم الطروحات اللاجمالية لدى (دوشامب)، كما أثّرت الدادائية وانعكست على تيارات واتجاهات فن ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً، وبذلك فإن الجاهزية الدادائية تؤكد قدرة العمل الفني على أن يأخذ دوره في عملية الاستهلاك حين يكون جزءاً من السوق، إذ إن العمل إذا كان رخيص الثمن يُقتنى بسهولة، واستعمال مواد هي أبعد ما تكون عن الرسم، لعمل أو إنتاج اللوحة التشكيلية.

وعمل كعمل (قناني الكوكاكولا) يمكن أن يصل إلى الناس العاديين وبكل المستويات، بعد أن كان العمل يقتصر على الطبقات البرجوازية في صالات العروض، إذ نجده يؤكد عبثية نسيجية الوجود، فضلاً عن ترسيخ المتناقض وعدم المترابط، وبذلك يفقد العمل الفني قُدسيّته (سقوط المقدّس)، وهذا ما يُشير إلى

(1) Smith, Edward Lucie, Pop Art in Concepts of Modern Art, P. 227.

موت الفن، كما نجد أن العمل الفني فيه تأكيد على اللاغائية، بمعنى أنه لا يشترط وجود غاية خارجية فيه، فغاياته بذاته ولذاته. وبشكل عام، إن العمل بوصفه قطعة فنية جاهزة، يحقق تقارباً مفاهيمياً وجمالياً مع فنون ما بعد الحداثة.

وجدير بالذكر أن (البوب) قدرة أقل على الصمود، في الوقت الذي تمتلك سطحه الفطرية مزية السماح للفنان باستغلال مندرج لا حدود له تقريباً من الموضوعات المألوفة (من مناديل المائدة إلى بطاقات نوادي العشاء)، فإنها قادت إلى رتبة نوعية، قد تمكنتها من إثارة ولع بأحولة أخرى من هذا القبيل، لكنها سرعان ما تختفي بين عشية وضحاها.. وقد تحدى فن (البوب) التعبيرية التجريدية - أو هكذا تراءى له - بطرق ثلاث مختلفة: إنه تشخيصي، والتعبيرية التجريدية في معظمها تجريد.. إنه (أكثر جذّة) من التعبيرية التجريدية.. وأنه (أكثر أمريكانية). ومن أهم فناني (البوب) الأمريكيين (جيم داين، كليس اولدنبرغ، أندري وارمول).. فـ(داين) مثلاً، هو أساساً رسام توحيد أو تجميع، وموضوعاته هي تنوعات الحقيقة المختلفة، إذ نجد أشياء (جاهزة الصنع) كعمل نموذجي، مثل قطعة من رداء، حوض غسيل، رشاش ماء مثبتة إلى القماش، وقد خلق لها بيئة بصبغة فرشاة سائبة⁽¹⁾.

أما في انكلترا، فقد ارتبطت حركة (البوب) في نشأتها بالصورة الفوتوغرافية، فقد تشكلت (الجماعة المستقلة) من الفنانين الذين أدركوا أهمية المسائل التي طرحتها الثقافة الشعبية، وطالبوا بجمالية (الاستهلاكية)، ووظّمت عدة معارض تحت عنوان (إلصاقات وأشياء، 1954)، ومعرض (الإنسان، الماكينة

(1) سمث، ادوارد لومبي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق.

والحركة، 1956)، وقد برز حينها (ريتشارد هاملتون)^(*)، الذي لعب دور المُمهد في مجال البوب آرت الانكليزي، الشبيه بالدور الذي قام به كل من (جونز وروشنبيرغ) على صعيد الحركة الفنية المعاصرة في أمريكا، وقد ارتبط قاموس (هاملتون) التشكيلي بالأزياء والجنس والسيارات ومظاهر الحياة العصرية الأخرى، وقد اهتم طيلة حياته بالدادائية، لكن دون التوقف عندها، وما لديه من حس اجتماعي قد دفعه لتخطي عبثية هذه الحركة، والتحول نحو مسار الحياة المعاصرة⁽¹⁾، الشكل (48) الموضح في ملحق الأشكال، ص (380).

وقد نظّمت (الجماعة المستقلة) في عام 1956 معرضاً باسم (هذا هو الغد)، صُمم المعرض في اثني عشر مقطعاً، قُصد منها جذب المشاهد إلى سلسلة من البيئات، وكان من أهم ما في المعرض، العرض الذي قدّمه (هاملتون) في مدخل المعرض، والمتضمن صورة من الكولاج بعنوان (ثرى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم يمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟) في الصورة المنتزعة من مجلة

(*) ريتشارد هاملتون: رسام بريطاني ولد في لندن عام 1922، وعمل كمهندس ومساح خلال سنوات الحرب العالمية الثانية، وفي عام 1948 بدأ يتعلّم فن الرسم بالألوان الزيتية، وفي عام 1951 أقام معرضاً لأعماله في معهد الفنون المعاصرة في لندن. انتخب عضواً في المجموعة المستقلة في هذا العهد، وقد كانت لوحاته الأولى تحليلية دقيقة وتجريبية. وادى اهتماماته بالأشكال الآلية إلى إدخال فنه خيال وأساليب الثقافة الشعبية، وفي عام 1956 رسم لوحة من الكولاج (ثرى ما الذي يجعل بيوتنا اليوم يمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟) على شكل بوستر دعاية لمعرض أقيم في لندن. كما استمد هاملتون مواضيع أعماله اللاحقة من الثقافة الشعبية الأمريكية. للمزيد ينظر: مدبك، قاموس الرسامين في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 1996، ص 110.

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 271.

رياضية، يبدو رجلاً بعضلات مفتولة، وقد جلست إلى جواره راقصة، وقد حمل الرجل مصاصة^(*) كبيرة الحجم، كُتب في وسطها كلمة (POP) بحروف كبيرة، الشكل (49) المبين في ملحق الأشكال، ص (381).

وفي هذا المعرض تسنى لكثير من تقاليد فن البوب أن تولد⁽¹⁾. لقد كان (هاملتون) يعرف، مُسبقاً وبجلاء، كيف ينبغي أن يكون الفن الحديث بحق، وكانت الخصائص التي ينشدها، كما قال في عام 1957:

1. الشعبية⁽²⁾: بمعنى بروز الهامشي، وهنا يلجأ الفنان إلى استخدام ما له صلة بالثقافة الجماهيرية من أفكار ومواد وأشكال، لأن المادة = العمل الفني = السطح، وكذلك يتميّز العمل الفني بسهولة قراءته.

2. الزوال: أي أن المادة المستعملة ليس لها خاصية الاستمرار والديمومة مع الزمن. ومن أهم صفاتها التدمير الذاتي لإتاحة المجال إلى عمل آخر يأخذ مكانه، ويتصف بالزوال أيضاً، إذ نرى أن بعض الفنانين يستخدمون الحشيش والشحم (Fat) وتُنف الملابس الحرقاء والبخار وحتى الثلج، لإنتاج أعمال فنية، إذ إن المادة = العدم، وهذا ما ينطبق على الموضوع، والصورة الشكلية تتصف أيضاً بالزوال، لارتباطها بالمجتمع الاستهلاكي وأغراضه السريعة التبدّل والتغير.

(*) نوع من الحلويات يجلبها الأطفال، تُلحق باللسان.

(1) Smith, Edward Lucie: Movement in Art Since 1945: Thames and Hudson, London, P. 135.

(2) سميث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق.

ص 117 - 118.

3. عدم الضرورة: من مُميّزات المادة في فن ما بعد الحداثة عدم ضرورتها، أي عدم ارتباطها بأية وظيفة، نفعية كانت أم أخلاقية، بمعنى اقتصاده للمضمون العاطفي والمساحة النقدية، لا شيء تحت السطح سوى السطح.
4. خفة الظل: أي يتميّز بسرعة القراءة مع إحداث اللذة والمتعة بدون تضمينات ودون أي إرهاب للمتلقي، يُستوعب آتياً.
5. الانبهار: تتميز المادة والعمل الفني بصفة الانبهار لإثارة التعجب والدهشة، حتى تتولد المتعة، واستخدام اللامعقول واللامالوف لأحداث استجابات غير مألوفة.
6. الجاذبية الجنسية: أي أن العمل الفني، لكي يُستهلك بسرعة ويتماشى مع الحياة العصرية في المجتمع الرأسمالي الغربي، عليه أن يُغلف بالطابع الجنسي، وليتخذ في الوقت نفسه الصفة الإعلانية الدعائية.
7. ثمنه قليل: تتميز المادة في فن ما بعد الحداثة بأنها قد تكون أي شيء أو لا شيء، فهي من المبذّل النافه، من النفايات وفضلات الإنسان، في حين أن المنتج الفني النهائي يتصف أيضاً بثمنه القليل، إذ لم تُعد الأعمال الفنية حكرًا على الطبقة الفنية، لأن العمل الفني فَقَدَ قُدسِيته ليصبح في متناول الفئات الشعبية، لأنه قليل الثمن⁽¹⁾.

(1) المشهداني، نادر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخانات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 153.

8. يُنتج على نطاق واسع: إن فن ما بعد الحداثة يتميز بأنه يُنتج سريعاً وبكميات هائلة، مثلما تُنتج السلع في المصانع بكميات كبيرة لتُغْطِي حاجة السوق.

9. شبابي: إن فن ما بعد الحداثة مُوجَّه إلى الشباب بالدرجة الأولى، لكونهم الفئة الأكثر انتشاراً في المجتمع، والأكثر استهلاكاً من الفئات الاجتماعية الأخرى.

10. قابل للاستهلاك: بمعنى أن العمل الفني يُقرأ بسرعة ويُستهلك بسرعة (أي يُنسى) بسرعة، إذ إن كثرة التداول خلال وسائل الإعلام تُساعد على تفكيك الواقع إلى علامات مُتعاقة ومُتعادلة، تُساعد على النسيان وفقدان الذاكرة التاريخية، بمعنى أن المجتمع المعاصر يتقبَّل كل شيء وأي شيء، ولا يوجد شيء يصعب قبوله أو احتماله.

11. جَذَاب: أي أن العمل الفني، هو ما يثير الانتباه باستخدام أحدث التقنيات الطباعية والمواد الفنية التي تُثير انتباه المُتلقي ليزداد اقتنائه.

12. ذكي: يتصف فن ما بعد الحداثة بالذكاء في اختيار المواد المناسبة للعمل الفني، والشكل المناسب الذي يُلائم حاجات ورغبات معينة.

13. تلاعب ميكانيكي: أي استخدام أحدث التقنيات الصناعية، وتقنيات النسخ الآلي، الذي سمح بالإنتاج السريع والكثير، وانتشاره في المراكز التسويقية الكبرى.

14. عمل كبير: أي استخدام القياسات الواسعة والأحجام الكبيرة لدى الفنانين الأمريكيين، لأن العمل الكبير يحتوي المشاهد ويلف بصره، فيفتقد للنقطة المركزية (المركز)، ويصبح خيالات مُفككة مُلوّنة، بلا مركز⁽¹⁾.

أما في أوروبا فلم تتعرف على البوب آرت الأمريكي إلا في نهاية الخمسينيات، فقد كان الفنان (كلافيك)^(*) أحد الأوربيين الأوائل الذي تبّنا البوب آرت، ووقفوا ضد التجريد، إذ إن الفنان الأوروبي قد تحطّى مسألة التثبيت من واقع المجتمع الصناعي وغط الحياة المدنية ووسائلها الإعلامية، ويسعى من خلال الطابع الاستفزازي لعمله الفني لأن يُظهر وسائل المجتمع الاستهلاكي، ويُشكك بها وبالأُسس التي يقوم عليها المجتمع⁽²⁾.

إن البوب آرت الأمريكي (الذي ظهر في أوائل الخمسينيات)، وامتداده الأوروبي الذي عُرف بـ (الواقعية الجديدة)، إذ كانت بداية لهذا الاتجاه الواقعي الذي بقي حتى في السبعينيات موضوع جدال، والذي يُعبر عن رفضه للفن اللاشكلي والتعبيرية التجريدية، ويرتبط تاريخياً بالخط الذي رسمه (دوشامب) والدادائيون، ويستمد عناصره من الدعاية ووسائل الإعلام.

لقد سار عمل (الواقعيين الجدد) في خط مُواز لعمل (روشنيرغ وجونز)، بعدما انضمّ إليهم (روزنكوست)^(*) و(جيم داين)^(**) و(وارهول)، وكان همهم

(1) المصدر نفسه، ص 154.

(*) (كلافيك 1935 -) فنان بوب ألماني.

(2) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 269 - 270.

(*) (روزنكوست 1933 -) : رسام بوب أمريكي، وُلد في كلاند فوركي في داكوتا الجنوبية.

تقاسم الافتتان بالأشياء العادية، فقد وظّف (مرسال ريس) (***) الفنان الفرنسي الأكثر شهرة،

عالمية صور فوتوغرافية بالحجم الطبيعي ووضعها في سطوح مُتباينة، وأضاف إليها أحياناً الألوان كي يُموّه بعض أجزاءها⁽¹⁾، شكل (50) انظر ملحق الأشكال، ص (381) .

ومما يستحق الذكر أن (روي ليشنتشتين) قد اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية، إنه ينطلق من المجال الإعلامي: الرسوم المتحركة، المسلسلات الهزلية، السينما، هذه الوسائل التي تُشكّل ظاهرة اجتماعية غنيّة بدلالاتها، وهي عبارة عن مجموعة قصص مصورة للأطفال، منها (أفلام ميكي ماوس)، ثم تحولت تدريجياً لتُصبح وسيلة تسلية للكبار⁽²⁾. لقد كانت أولى أعماله تستند إلى مسلسلات كارتونية، إذ يقول أظن أن عملي يختلف عن المسلسلات الكرتونية، لكنني لن أدعوه تحوّلًا... ما أفعله أن هو إلّا شكل، في حين لا تتشكّل المسلسلات الكرتونية بالمعنى الذي استعمل فيه هذه الكلمة للكرتونيات أشكالاً دون محاولة لجعلها موحدة بقوة، فالغاية ترمي إلى التصوير، وأنا ارمي إلى التوحيد، إذ نجد في سلسلة (ضربات فرشاة): دقّة بالغة وتظاهرات مُجسّدة، وهذه السلسلة هي تجريد في الانتقال، ومحاولة لجعل الجمهور يضع

(**) جيم داين (1933 -) : أحد أشهر رسامي البوب والأحداث الأمريكيان، يُعدّ

بموازاة (جونز) و (روشنيرغ)

(***) مرسال ريس (1936 -) : فنان فرنسي شهير ومن الواقعيين الجدد.

(1) رسل، جون: كيف نشأ البوب آرت، مجلة آفاق عربية، ع16، أيلول، 1991، ص 93.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 268.

قيمتها الخاصة موضع التساؤل⁽¹⁾، كما في الشكلين (51) (52) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (382).

لتوضيح انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائرية في فن ما بعد الحداثة نحلل أحد النتاجات الفنية للفنان روي ليشتنشتين الرقص (أستوديو الفنانين) 1974 ضمن توجهات البوب آرت، انظر ملحق الأشكال ص().

يوجي العمل برقصة في الوسط لشخصين مُندمجين بالرقص، وفي مُنتصف أعلى اللوحة، تظهر قدما شخص ثالث، وفي أعلى اللوحة يساراً تظهر يد شخص رابع جزئياً، وعند النظر إلى يمين اللوحة، نجد نافذة مفتوحة يخرج منها سَلماً موسيقياً بشكل جزئي يحوي بعض النوتات الموسيقية، أما في وسط اللوحة إلى الأسفل، فتوجد منضدة وقد تراكمت عليها أشياء وأغراض مُتركة مُتنوعة، ففي اليمين تظهر أربع فرش زيت بجزئها العلوي، وإلى جوارها إناء يحوي ثلاث ليمونات، ورابعة على اليسار، وإلى جوار الإناء قَدَح فارغ، ويساراً في أسفل اللوحة قنية زجاجية، تعلوها قارورة اسطوانية تحوي في داخلها ثلاث فرش زيت. أما في الوسط، في طرف المنضدة، فتوجد أزهار وأشياء أخرى تُشير إلى التفكير في اللوحة، وتشتت الانتباه، فضلاً عن الانتشارية في توزيع العناصر، في حين أن الرسوم الكاريكاتورية في اللوحة تُذكرنا بما قدّمه الدادائيون من مشاهد كاريكاتورية لها انعكاساتها مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة، وهذا ما لجده لدى (ليشتنشتين) الذي اهتم بمنهجية الصناعة الميكانيكية، إذ ينطلق من المجال الإعلامي: الرسوم المتحركة، المسلسلات الهزلية، وأولى أعماله تستند إلى

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق،

مسلسلات كارتونية، كما في الشكل (51)، إذ إن تلك الوسائل تمثل ظاهرة اجتماعية بوصفها عبارة عن مجموعة قصص مُصَوَّرة للأطفال، منها أفلام (ميكي ماوس)، ثم تحوّلت تدريجياً لتُصبح وسيلة تسلية للكبار.

ولهذا فإن الفنان الأوربي هنا تحديداً قد تخطى مسألة التثبيت من واقع المجتمع الصناعي ونمط الحياة المدنية، ويسعى من خلال الطابع الاستفزازي لعلمه لأن يُظهر وسائل المجتمع الاستهلاكي ويُشكك بها وبالأسس التي يقوم عليها المجتمع، وخلاصة ذلك أن مضمون لوحة الرقص لـ(روي ليشنتشتين) مُستوحى من لوحة الرقص لـ(هانز آرب)، مما يؤكد انعكاسات الدادا بمضامينها ومفاهيمها من طروحات ما بعد الحداثة. أما من ناحية الرسوم الكاريكاتورية لدى فنان الدادائية الجديد (روي ليشنتشتين) فقد حققت تقارباً مع الدادا أيضاً، مفاهيمياً وبنائياً، مما يؤكد انعكاس الدادا على فنون ما بعد الحداثة، إذ لا يوجد مركز ثابت في اللوحة، كما نجد اشتغال المنظومة الخيالية بشكل عالٍ لتحقيق الجمالية الفوضوية التي تُعدّ قاسماً مُشتركاً ما بين الدادائية وفنون ما بعد الحداثة، ومما لاشك فيه، أن العمل أقرب إلى روح الكولاج؛ لأنه تجميع من مواد مختلفة، كما نجد أنه أقرب إلى الفعل (الحدث) منه إلى النتائج الفني، إذ نجد العمل طقس الاحتفالية والموسيقية، كما يوحي بحدث أو فعل مُعيّن تُجسّده الحركية بمعنى حركة ورقص الشخصيات في جو الموسيقى، إذ إن الجو العام يوحي بالعفوية والتناقض وعدم الترابط، وهذا ما آلت إليه فنون ما بعد الحداثة.

لقد اكتسبت البيئة والحدث أهمية خاصة بفعل فن البوب، لأسباب عدّة، منها: أن فن البوب اقتصر على المُعطى، أي فيزيقية دادائية دالّة فقط، مما دفع الفنانين إلى التجريب مع ما هو مُستنسخ عن الحقيقة حرفياً، إنه التأكيد على

غياب العلاقة والمعنى، وإبراز داذائية الممارسة، وجعلها الغاية من العملية الفنية بغض النظر عن أدوات التنفيذ، التحول الفعل كأثر للخدمة والاستهلاك كمادة، حيث الرغبة في الاستهلاك، وقد استغلها فنانون البوب ضمن ظواهر الثقافة المعاصرة⁽¹⁾. إن التجاوب للحياة يُمكن إيجازه بعبارة أنا استهلك لذا فأنا موجود⁽²⁾، فالفنان الإيطالي (بييرو ماززوني) (1933 - 1963) قدّم فضلاته ضمن غُلب معدنية على أنها أعمال فنية، لأن الفنان يعمل على استفزاز الجمهور، وكثير انتقدوا ويعنف الأشكال الجريئة التي ظهرت في الستينيات، لأن أوضاع الستينيات كانت تقف وراء هذه الأشكال الفنية التي تبعث على الصدمة، فرفض الجمالي لا يتم في الفن فقط، بل في مختلف أوجه الحياة⁽³⁾، ويعتقد (ماززوني) الذي يُعدّ (من الجيل الذين سموا أنفسهم الواقعيين الجدد)، أن كل شخص، وحتى العالم نفسه، يمكن رؤيته كعمل فني⁽⁴⁾، أن هذه الرؤية العدمية والداذائية والسطحية، هي تماماً ما ينطبق على فن ما بعد الحداثة، إذ إن فن البوب فن أمريكي في توجّهاته الفكرية وحتى الجمالية الشكلية، إذ جاء ليُعبر عن الحياة الأمريكية والمحافظة على غمطها، ليكون أداة أو وسيلة دعائية وإعلامية للنظام الاستهلاكي الرأسمالي، إن فن البوب فن شعب يتماشى مع مجتمعه،

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 147 - 148.

(2) رسل، جون: كيف نشأ البوب آرت: المصدر السابق، ص 94.

(3) عطية، عبود: جولة في عالم الفن، المصدر السابق، ص 217.

(4) ريد، هريت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 158.

ليرسم أغراضه وعاداته، لأنه إعلاني استهلاكي بحث، أما العمل الفني (الحدثي) فإنه يُذكرنا بالاحتجاجات الفكرية لمسرح القسوة أو اللامعقول، إذ إن بعض الفنانين الحدثيين اجتهدوا في البحث عن اللامعقول، عن سلوك يجعلهم في موقعه إعداد المجتمع، كما في عرض حدثي للفنان (ستيوارت بريسلي)^(*) ساعات عدة بلا حراك في حوض استحمام مليء بالدماء وأحشاء حيوان. إن هذا العمل يذكرنا بالاحتجاجات الفكرية لمسرح القوة والمسرح الطليعي أو اللامعقول.

السوبريالية^(*)

قد تبدو السوبريالية التي أعقبت الفن الشعبي (البوب) على نقيض ما ذكر عن حلول (فن الفكرة) محل (فن الشيء)، والشهرة التي حظيت بها السوبريالية كان مردها التحالف الذي قام بين الوسطاء والجماعيين، لمواجهة الحمى النقدية

(*) ستيوارت بريسلي (1933 -) : فنان أحداث أمريكي.

(*) السوبريالية: لها تسميات مختلفة منها: الواقعية المفرطة، الواقعية الإعلامية، واقعية الصورة الفوتوغرافية، وتلحق بها بعض المصطلحات، مثل الحارق، مُفرط، مُتطرف، وتختلف السوبريالية كواقعية جديدة عن (الواقعية الاشتراكية) التي ظهرت في الاتحاد السوفييتي منذ الثلاثينيات وحتى أقالوم الشيوعية في الثمانينات، والتي ركزت على نقل الواقع بأسلوب قصصي يُمدد الدولة ومثالية الطبقة العاملة، وكذلك تختلف عن الواقعية الاجتماعية التي اهتمت بالسياسة ونقد المجتمع وطرح المشاكل الاجتماعية، والتي فلتت في النصف الأول من القرن العشرين على يد المكسيكي (رفير) (1886 - 1957) وبعض الواقعيين الاجتماعيين في أمريكا الشمالية. للمزيد ينظر:

In Informations about Movement, 1999 - 2004. By: Jack Kozielski, and Art Since Pop, Op. Cit., P. 44.

وكذلك: أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 284.

المعادية، ومع ذلك فإنه بإمكان المرء أن يرى أيضاً، أن فناً من هذا النوع يدين بمعظم شخصيته إلى اعتماده على التفكير الإدراكي، فالرسام على الأقل لا يتناول الحقيقة مباشرة، بل يُحاول إعادة إنتاج ما تراه الكاميرا، إذ إن الانتقال من فن (البوب) ما ميّز بالسوبريالية بقدر تعلّق الأمر بالرسم في الأقل، يظهر جلياً في أعمال فنان أنكليزي المولد لكنه أمريكي الإقامة، هو (مالكولم مورلي) وشأنه شأن العديد من فاني (البوب) مثل (ليشتنشتين)، ويمكن القول أن (مورلي) قد فُتن، لا بما تقدّمه اللوحة، بل بالطريقة المستعملة لتقديمه، بمعنى آخر، بالطريقة المتّبعة في التشبيه، والاختلاف الرئيسي بين عمله وعمل (ليشتنشتين)، هو في عدم لجوئه إلى المناورة إلا قليلاً⁽¹⁾. وما يمكن الإشارة إليه أنها يُمكن عدّها محاولة جديدة ومختلفة لحل المسائل المطروحة في أواخر الستينيات والتي سميت بـ(الواقعية المفرطة)، التي ظهرت في البداية كمُجرّد حركة (رجعية) ضد التجريد والعقلنة في التصوير، وشكّل استمراراً لتقاليد فنية تهتم بتصوير وجوه النساء الجميلات والقصور والمصانع والشخصيات التاريخية، لكنها من جهة أخرى، وخلافاً للواقعية الاجتماعية وهواجسها النقدية، تواجه الواقع بعقلنة المراقب المدرك لكل الجزئيات والتفاصيل، مُعبّرة عن التوتّر الناتج عن الاختبار الواعي للمظاهر الواقعية والتصوير الممتع⁽²⁾.

لقد بدأ (مورلي) برسم صور تستند على نوع من الرسوم الإيضاحية التي يراها المرء في نشرات السفر، كباخرة عابرة للمحيط فوق بحر أزرق يندرد وجوده

(1) سمث، إدوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص224.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص284 - 285.

مثلاً، لكنه ليس هناك تقليد أعمى للتشويبات التي تُسببها الطرق الرخيصة لإعادة إنتاج اللون بدلاً من ذلك، بدا كأن الفنان أراد أن يحصل على نوعية جيدة من الفرز بأربعة ألوان. لقد رُسمت الصور منطقة فمطقة، وغالباً من الأعلى إلى الأسفل، بحيث أن الفنان لم يكن يرى كم كان بوسعه الاقتراب من نموذجهِ، حتى تكون مهمة الاستنساخ قد اكتملت، وبذا يتم إنتاج ما يبدو في الظاهر رسماً واقعياً بطريقة تجريدية شديدة⁽¹⁾.

ويمكن القول أن الانتقال من فن (البوب) إلى السوبريالية، عزز من انتقائهما للصور واختيارها للموضوعات، التي تشمل المناظر الطبيعية والمدنية والسيارات وواجهات المحلات، وهدفها ملء مساحات الصورة بحضور واقعي مُقنع، شأنها شأن البوب، الذي ما أن ينتهي العمل بصورته حتى يصبح ظاهرة تجارية⁽²⁾.

وقد استخدم الفنانون الواقعيون عناصر تشكيلية، هي من الواضح والصفاء بقدر ما هي مُعبّرة وذات دلالة، وسائلهم المباشرة ميكانيكية: الآلة الفوتوغرافية الكاميرا، والشرائح المنقولة إلى الشاشة، ويفضلها يكتشف الفنان في الواقع ما يعجز عنه بالعين المجردة، وثمّكنه من الذهاب في عملية نقل هذا الواقع إلى درجة من الدقة، بحيث تُثير الدهشة، وتمنح المُتلقي انطباعاً بواقعية مُفرطة ذات ملامح سحرية، واستخدام الفنان لهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة، لا يُعبّر عن شيء سوى عن عملية الإدراك البصري في أقصى ما

(1) سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، الموسوعة الصغيرة، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ب ت، ص 86 - 87.

(2) تسدول، كارولين، وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية، المصدر السابق، ص 163.

يُمكن أن تُسجّله العين البشرية استناداً إلى الصور الفوتوغرافية⁽¹⁾. أما النحت السوربالي، فبخلاف الرسم السوربالي، لا يتضمّن القيام بالتحوّل من الأبعاد الثلاثية إلى البُعدين، لذلك فالنحت أكثر التزاماً بتشبيهه الحقيقية، أو قد يبدو الأمر هكذا حين ننظر أوّل مرّة إلى أغلب الأشكال المُمثّلة بالحجم الطبيعي، فإذا نظرنا إلى عمل (دوان هانسون) مثلاً، فسُفاجاً بنوعيتها الفائقة في درجة شبهها بالحياة، ولوهلة يبدو لنا كأن الشخص المُمثّل يقف حيّاً ويتنفّس أماننا، فالشكل لا يرتدي ملابس حقيقية وحسب، بل هو بمستلزمات إضافية مُنتقاة بعناية، لقد رُسم الوجه وغيره من المناطق اللحمية لِيُمثّل الحياة، ومع ذلك فإن لعمل (هانسون) خاصيّة لا نَجدها في معارض الأعمال الشمعية، التي تحاول خداعنا بالطريقة ذاتها هناك عنصر من التكيف المُرهف قد يدفع بالمرء إلى نعتة بالكاريكاتور، يجعل هذه الأشكال تعلق في الأذهان أكثر من نماذجها الأصليّة⁽²⁾.

لتوضيح انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلّل أحد النتاجات الفنية للفنان دوان هانسن (سِيّاح) 1970 ضمن توجهات الفن السوربالي، انظر ملحق الأشكال، ص (384).

العمل عبارة عن صورة فوتوغرافية لشخصين يقفان على مصطبة بيضاء، يتوجّه نظرهما إلى الأعلى بشكلٍ يُثير الشك حول وجود شيء ما في الأعلى، ويبدو الشخصان في اللوحة كأنهما حقيقة مُجسّدة، فكل منهما يقف حيّاً ويتنفّس أماننا، مما يدل على درجة شبهها بالحياة، ففي اليمين امرأة تنبض

(1) أمهز، عمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 285.

(2) سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 88 - 89.

بالحياة، وإلى جوارها رجل تتدلَّى عبر رقبتَه آلة تصوير فوتوغرافية، مما يمنح الناظر إلى اللوحة الاعتقاد بأنها حقيقية واقعية، لشدة واقعيتهما؛ لأنها تُجسّد وتنقل الواقع بشكلٍ كبير، وخاصةً مع تطوّر وسائل التصوير الفوتوغرافي، بمعنى أن الفنان تمكّن من إعادة صياغة أشكال الواقع بأساليب جديدة وتقنيات حديثة بفعل التطوّر التكنولوجي والعلمي، ولهذا نجد الفنان قد عمد إلى استعمال وسائل ميكانيكية مباشرة، كالكاميرا مثلاً.. إذ بفضلها تمكّن الفنان من نقل الواقع بغاية من الدقّة، بشكل يُثير الدهشة والانبهار والتعجب، ويُعطي انطباعاً بواقعية مُفرطة، بمعنى أنها تقدّم لنا نسخة من الواقع لا الواقع نفسه، واستخدام الفنان بهذه العناصر المرئية بكثير من اللامبالاة يُعبّر عن الإدراك البصري في ما تُسجّله العين استناداً إلى الصورة الفوتوغرافية، وعليه يمكن عدّ الواقعية المُفرطة حركة ضد التجريد وضد العقلنة في التصوير، قد جُسّد العمل حضور واقعي لشخصين يرتديان ملابس حقيقية، فقد رُسمت اللوحة وباقي المناطق العارية من الجسم بشكلٍ يُماثل الحياة بدقّة، وبهذا فقد تحوّلت الصورة الفوتوغرافية إلى وسيلة تُترجم مظاهر الأشياء، مما جعل (دوشامب) والدادائيين يحتفون بها ويُعدّونها وسيلة لها قيمة تُضاهي التصوير الزيتي.

ومع استعمال فناني ما بعد الحداثة للصور الفوتوغرافية، فإن ذلك يقرّبهم من استعمال الدادائيين للصور الفوتوغرافية، ولكن بعد إضافة بعض الرسوم عليها.

ومن الملاحظ أن موضوعات الفنان مُستمدّة من الحياة اليومية كسراً لتقاليد الفن المتوارثة، مع أن اليومي والعابر تُعدّ المُسمّيات التي يرفل بها الفنان الدادائي عبر تجاربه الفنية التي تتسم بالجاهزية والزوال، رغم أن الدادائيين

ينحون بذلك منحى تجريدياً، لكنهم من حيث التوجهات العامة مفاهيمياً، يلتقون مع فناني السوربالية في تجاربهم الفنية هذه.

إذ إن الصورة الفوتوغرافية، بما تُقدّمه من مُعطيات جديدة في عملية نقل الواقع وتمثيله، هي من الأهمية كوسيلة اتصال، بحيث أنها تُشكّل عنصراً بارزاً في الحياة المعاصرة، نثق بها، بسداجة أحياناً، ثقة مُطلقة لانتشارها في الصحف والكتب، كما في السينما والتلفزيون، هذه الصورة التي تُقدّم لنا نسخة عن الواقع (لا الواقع نفسه)، نسخة أخضعت لقوانين خاصة تلتقي - بالرغم مما أثارته من جدل المعارض الفنية في المدن الأوربية الكبرى حول الصورة الفوتوغرافية وحدودها - مع الاهتمامات الفنية في أكثر من مجال، فمنذ نهاية القرن التاسع عشر تحوّلت الصورة الفوتوغرافية إلى وسيلة مُفضّلة لترجمة مظاهر الأشياء، وقدمت للعديد من الفنانين، أولئك الذين اهتموا بالحركة خاصة، إمكانات جديدة لتثبيت مراحل الحركة وتسجلها، كما أعجب بها (دوشامب) والدادائيون، وعدها (موهلي ناجي) - أحد أبرز ممثلي الباوهاوس - وسيلة تقنية تعبيرية لها قيمة التصوير الزيتي أو الرسم، مُدركاً أهميتها الاتصالية بفضل النسخ العديدة للنموذج الواحد، وموضوعيتها المتعارضة مع ميول الفنان وأهوائه⁽¹⁾. الشكّلين (53، 54)، انظر ملحق الأشكال، ص (384).

ويمكن القول أن الفن السوربالي، فن يبدو، في أحد معانيه، أنه يُخاطب استجابات عادية كلياً، هزّة الفرصة لدى رؤية شيء مُقلّد بالضبط، بغضّ النظر عن ماهية ذلك الشيء، ومع ذلك فإنه يتحدث، في مستوى أعمق، إلى مشاهديه

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 285.

لأنه يُعبّر دون مُغالة عن اليأس والخواء اللذين يُعمّان قطاعاً واسعاً من المجتمع المدني⁽¹⁾.

الفن البصري^(*) - الحركي

ظهرت في الخمسينيات تيارات فنية جديدة تجمع بينها عناصر مشتركة وتلتقي عند أهداف متشابهة وقد سميت بعدة أسماء مختلفة: كـ (الفن البصري)، (البنى المبرجة)، (الفن الحركي)، (الفن السراني)، ويكمن المنطلق الأساسي لهذه التيارات الفنية في محاولة الفنان أن يستثمر مُعطيات الإحساسات البصرية، وفي الاتجاه التشكيلي الذي يُفتش عن الأثر الذي يتركه المشهد المُصوّر على عين المشاهد عبر منظومته الإدراكية، ويتقصّى الإيهامات البصرية المُضلّلة للعين، وهو الاتجاه الذي نتج عن مسألة العلاقات الجدلية بين رؤية موضوعية ورؤية ذاتية، بين ظواهر فيسيولوجية، وأخرى نفسانية، وعن إدخال ذلك الجدل العلمي في المجال الفني⁽²⁾. وهكذا نجد أن الفن البصري قد وضع في حسابه، أن الأعمال اعتمدت على الخصائص البصرية للعين، والأب المؤسس لهذه الحركة، هو

(1) سمث، ادوارد: فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 93.

(*) الفن البصري (Op Art)، مصدره (Optical): حركة فنية ظهرت في بداية الستينيات من العشرين. يحاول فيها الفنانون خلق انطباع حركي على سطح الصورة، عن طريق الخداع البصري، وهي مُشتقة من الفن البصري، وتُسمّى باسمه، وهناك من يُطلق عليها مصطلح (الشبكي) نسبةً إلى (شبكة العين)، ومن فناني تلك الحركة: (فيكتور فازاريلي)، والانكليزية (بريدجت رايلي) والأمريكي (جوزيف البرز) للمزيد ينظر:

Information about Art movements , 1999 - 2004. By: J. Kozielski.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 240.

(فيكتور فازاريلي)**)، الذي قدّم أعمالاً تدخل ضمن مصطلح الـ(أوب) منذ بداية الخمسينيات، إذ أثرت الحركة في أوروبا أكثر مما أثرت في أمريكا، في حين أن الأعمال المبكرة التي ظهرت في الستينيات، ساد فيها اللونان الأبيض والأسود، أما الآن فإن سلسلة لونية أكبر اتساعاً يتم استخدامها، ويُضفي استخدام اللونين الأبيض والأسود بعض المزايا، فالتضاد بين الخطوط يصل إلى أقصى مداه، وبذلك تتعزّز قيمة معظم التأثيرات البصرية المتداخلة⁽¹⁾، ويمكن القول بأن الظاهرة البصرية في العمل الفني تبدو وكأنها تعريف مجرّاة للعلاقات البنائية الغامضة، ومن ثمّ اكتشاف التناقضات ما بين التأثير النفسي والحقيقة الفيزيائية، وعده أسلوباً تعبيرياً معرياً وفنياً للخليط البصري، مثل الضوء ومقداره، الأشكال وطبيعة تكوينها، الألوان ودرجاتها، إضافة إلى التقنية التي تُعدّ بنية مُحركة للفعل البصري، وبهذا يتشكّل الإطار العام لبناء الصورة البصرية ضمن آليات التحليل والتركيب للبنى متعدّدة الأشكال من مربعات ومثلثات.... والتي تُمثّل هيكل البناء التجريدي لصور وأشكال الفن البصري، إذ كان الفن البصري يمتلك تفسيراً تطوّرياً ضمن تضمينات تتعلّق بالثقافة وفسيولوجية البشر، والتي

(**) فيكتور فازاريلي (1908 - 1997): فنان هنغاري، وُلد في (Pecs)، وتُعدّ الأب المؤسس الذي دأب على تقديم أعمال تدخل ضمن مصطلح (Op) منذ بداية الخمسينيات من القرن الماضي. ينظر: ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنّها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1988، ص21.

(1) ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنّها وعلمها، المصدر السابق، ص21.

تعمل على تأسيس الطبيعة الجوهرية للفن البصري، والذي يبحث في تعديل اللون والخط والمنظور⁽¹⁾.

إن الفن البصري موجّه إلى عين المشاهد، فالذي يُميّز الفن البصري عن الأشكال الأخرى من الفن، هو أنه يأخذ مادة موضوعه، ويعتمد في مبدأ عمله على ظاهرة معينة للنظام البصري، الذي يمرّ عادةً وبصورة سريعة، من دون ملاحظة أحياناً. ويمكن القول أن الفن البصري يقوم على مبدأ (التبادل) بين الفنان والمشاهد، نتيجة لما يُقدّمه له الفنان من إحساسات بصرية، كما أن هناك طروحات ومفاهيم حول الحركة ضمن الفن البصري، إضافةً إلى أهمية العلاقة بين العين الإنسانية والشيء التشكيلي، إذ تبحث عن علاقة تربط الصورة والحركة والزمن⁽²⁾.

وقد تميّز الفن البصري (Op Art) عن غيره من الأشكال التجريدية الهندسية، باعتماده على التأثيرات المرئية المُحتدّة أو البرّاقة، التي تنشأ عن تنظيم الأشكال والخطوط، إذ تتطلّب الأعمال تفاعلات أكثر مباشرة مع المشاهد، لأن عيني المشاهد تُشكّلان جزءاً حيوياً من مكونات العمل، ومع ذلك فاللوحة، في الفن البصري، يمكن أن تبدو أنها تتحرّك أو تتغيّر للعمليات التي تحدث داخل نظام الرؤية ذاته⁽³⁾.

(1) Palmer, Craig, The Ancestress Hypothesis: Visual Art as Adaptation by Kathryn Coe, Rutgers University Press: New Brunswick, NJ, 2003, P. 67.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 244.

(3) ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنّها وعلمها، المصدر السابق، ص 22.

وتعود شهرة الفن البصري، وكذلك الفن الحركي^(*)، الذي يتضمن أجزاء متحركة - فهو يعمل مع الزمن والحيز - إلى سلسلة من المعارض المقامة لهذا الفن⁽¹⁾، وهكذا نجد أن بعض الفنانين الأوربيين، من الذين التزموا بالفن الحركي في مفهومه الشامل، قد توصلوا إلى استخدام الأبيض والأسود فقط في رسم الخطوط واللحمات، لإيهامنا بالحركة وإثارة عين المشاهد، لأن المساحات البيضاء تبدو وكأنها رمادية، وتبدو النقاط السوداء وكأنها تتحرك أمام الناظر⁽²⁾، كما أن فن (فازاريلي) بالغ الثراء والتعقيد، بحيث يتعدى النظر إليه لجرّد كونه رسماً بصرياً فحسب، إذ بدأ (فازاريلي) فناً كرافيتياً، ولم يتحول إلى الرسم إلا في عام 1943، وحصيلته بعد الحرب تضم مجموعة من الأفكار المتواشجة، وإحدى هذه الأفكار، وأكثرها أهمية، هي فكرة (العمل) في عدّ الفن نشاطاً عملياً، وهذا ما جعله يتعامل على فكرة التجريد الحر، كما أعرب عن ذلك

(*) الفن الحركي: هو الفن الذي يتضمن حركة، وقد جاءت هذه الكلمة من الكلمة اليونانية (Kinesis) وتعني حركة، أو (Mobile) وتعني متحرك، كما أن الفنان الحركي غير مهتم بتقديم حركة، لكنه مهتم بالحركة نفسها كجزء متمم للعمل، وإن الفرق بين الحركة الفعلية والممثلة غير كافٍ لتمييز الفن الحركي من الأشكال الأخرى من الفن التي تتضمن حركة، لأن العمل في الفن الحركي لا بد من أن يمتلك مواصفات أخرى بجانب الحركة، إذ أن التأثيرات الملائمة للفن الحركي، يمكن أن تنتج من حركة المتفرج أمام العمل، أو باستعمال المتفرج أو تعامله مع العمل، ويكفي القول بأن الفن البصري الذي قد يعده البعض فرعاً من الفن الحركي، فإنه لا يمثل حركة، لكنه يعطي انطباع حركة فعلية، وفي الفن البصري (نجد أن العمل نفسه يظهر كأنه يتحرك) للمزيد ينظر:

Concepts of Modern Art Cyril Barrett - Kinetic Art. P. 212 - 222.

(1). John A. Walker, Art Since Pop, Op. Cit., P. 12.

(2) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 240.

بقوله أصبح الفنان حراً، كل فرد بإمكانه أن يدّعي أنه فنان أو حتى عبقرى، أي بقعة لون، أي تخطيط، لا يلبث أن يوصف عملاً بمجّة الإحساس الذاتي المقدّس، ويطنى الدافع التلقائي على المعرفة التقنية، التقنية الحرفية المخلصة استبدلت بارتجالية نزوانية عابرة⁽¹⁾. وما يمكن الإشارة إليه أن (جون، إي والكر) قد صنّف اللوحات البصرية إلى عَظَين رئيسين:

1. الأعمال التي تترجّح، فهي تُحَيِّر عَيْنَ المشاهد، وبصورة عامة تتكوّن من تصاميم مُصَوَّرة بدقّة من الأسود والأبيض، والتي تستمر الظاهرة البصرية لمجموعة الشكل وحركة المنطقة (عبر السطح والعُمق)، والفنانون الذين أنتجوا هذا النوع من الفن البصري، منهم (فازاريلي، رابلي، ستيللا، مورليه).

2. الأعمال الأقل حركة، والتي تعرض الغازاً حيّزياً، إذ تُشكّل المادة على أشكال تستمر فيه الظاهرة البصرية للشكل المُحدّد، والانعكاسات التي تتولّد من الأشكال الغامضة، ومن بين الفنانين الذين أنتجوا هذا الشكل من الخيال التجريدي أو المضاد للمنظور، منهم (جوزيف ألبرز، لاري بيل، رون ديفز، جارلس هتمان)⁽²⁾.

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 149 - 150.

(*) - جوزيف ألبرز (1888 - 1976): رسّام ومصمّم أمريكي، ألماني المولد.

- لاري بيل (1939 -): نحات أمريكي، عمل على مادة البلاستيك وغيرها من المواد الصناعية الجديدة.

- رون ديفز (1937 -): نحات ورسّام أمريكي.

- جارلس هتمان (1935 -): فنان Op أمريكي.

إن الحركية بالنسبة لـ (فازاريلى) مُهمّة لسبيين، أولهما سبب شخصي يكمن في أن فكرة الحركة استحوذت عليه منذ طفولته، والثاني هو الفكرة الأشمل، بأن الرسم الذي يعيش بواسطة التأثيرات البصرية، إنما يوجّه أساماً في عين الناظر وذهنه، وليس على الحائط فحسب، إنه يكتمل فقط عند النظر إليه، إذ بدا يستعمل عبارتي (الفن الحركي) و (الفن البصري) بصورة مُتبادلة تقريباً، ويبدو أن المصطلح الأول هو الأفضل، فالفن الحركي قادر على أن يغطّي تصانيف كثيرة للشيء المنظور⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن الفن البصري (Op Art) هو شكل هندسي ذو حافات حادة، بمعنى أن الأشكال المستعملة مُحَدَّدة تحديداً دقيقاً بمخافات حادة، والأشكال ذاتها تنزع إلّا أن تكون ذات طبيعة هندسية، بدلاً من أن تكون على سجيّتها، كما أنها تنزع إلى أن تكون أشكالاً تجريدية، من غير أن تشتمل أية ملامح تشخيصية، بمعنى أن التجربة ليس بالضرورة شرطاً أساسياً⁽²⁾.

إن التحليلات الجمالية والمعرفية للرؤية البصرية تعتمد على حقيقة، وهي قياس الظواهر اللونية والشكلية والخطيّة، إذ تُنظّم، وبشكلٍ عالٍ، لتقدّم تفسيرات مفتوحة لظاهرة تُدعى (الإيهام البصري أو الخداع)^(*)، مما يُثير مزايا

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 150.

(2) ويد نيكولاس: الأوهام البصرية فيها، علمها: المصدر السابق، ص 21 - 22.

(*) (الإيهام البصري أو الخداع: خداع تتعرّض له حاسة البصر، ويشير إلى توهم يتعلّق بالصلّات المكانية والعلاقات بين الأبعاد والمسافات، إذ ينتمي إلى الفئة الموصوفة بالخداعات أو الأخدعة الهندسية، كما تبدو الأشياء والخطوط والأشكال على غير

الترباط بين معادلة التأثير والاستجابة، في ضوء متغيرات الصورة، قياساً بصورة الإيهام، وكلاهما يمكن إعادة قراءتهما، في حالة التوصل إلى مجموعة التركيبات في محاور البناء العام، وتتحفّز من خلالها الاختلافات العابرة في سلسلة من الاكتشافات الحركية/ الصورة، شبيهةً ببعض الشيء بنتائج الفن الحركي⁽¹⁾.

كما أن الفنانين، بعد الحرب العالمية الثانية، بدءوا يُفكّرون بإنتاج آلات تستعمل الكهرباء وتُعطي الأضواء، وشاشات تلفزيون، بحيث أمكن أن يُفكّر الفنان في فن يواكب التطوّرات العصرية في الإنتاج الاستهلاكي، في المجتمع الرأسمالي المتطور، وقد شجع هذا الاتجاه فئات كثيرة مستمرة لها مصالحها في تطوّر هذه الأشكال، بحيث يُمكن الاستفادة منها، وقد مهّدت هذه التطوّرات كلها للتفكير في رفض المفهوم التعبيري للفن، والاعتماد على صياغة فن جديد له طابعه الهندسي، وإمكانات التطبيق في الإنتاج الواسع له إمكانات الاستعانة بأحدث الوسائل المتاحة⁽²⁾.

حقيقتها أمام الناظر، في حين أن الخداع الحركي يوحي بظهور الحركة في شيء ساكن وغير متحرك، أو إدراك حركة مكانية، إذ لا توجد أشياء تتحرك وينشأ أحياناً بفعل حركة نسبية، وأحياناً يعود إلى طبيعة الإحساس التالي في أعقاب حركة متواصلة من جانب الفرد، أو إثر اختباره المرئي للحركة المستمرة. للمزيد ينظر: رزوق، أسعد: موسوعة علم النفس، المصدر السابق، ص 112 - 114.

(1). Wade, Nicholas, Movement in Art from Rosso to Riley, Perception, Vol. 32, UK, 2003, P. 1029 - 1036.

(2) _____: الفن البصري والفن العربي، مجلة الحياة التشكيلية، ع 3، وزارة الثقافة والإرشاد عمان: 1981، ص 89.

أن الفن البصري يُعوّل على جانبيين هامّين، هما (الحركة) و(خداع البصر)، فقد جاءت كلمة (Op) من Optical، والتي تعني (الخداع)، وجاء الخداع عن طريق حركة ما في اللوحة، ينظمها الفنان لتجعل المشاهد يُخطئ، فيظن أن اللوحة نافرة أو غائرة، مُتداخلة الألوان، وقد يشعر بأن عينه لا تحتملان المنظر، والأشكال التالية غاذج للفن البصري (الأوب)، الأشكال (55، 56، 57) المبيّنة في ملحق الأشكال، ص (١).

ويمكن القول إن الفن البصري يتمنّع بأهميّة كبرى في مجال التطبيقات العلمية والديكون، وأخذ شكلاً خاصاً عند (فازاريلي) الذي يُعد أهم الشخصيات العصرية في مجال إيجاد فن جديد مُبرمج على أسس تقنية مُتطوّرة، تستخدم العقل الإلكتروني والآلة الطابعة الحديثة لإنتاج فن له صفة الإنتاج الواسع الذي يصل إلى الجمهور، وله مهمّة رفض الصيغة التقليدية للفن الذي يجعل من الفنان أسطورة مبدعة، لأنه يملك موهبة نادرة^(١).

وبما أن الفن البصري اعتمد على الحركة، فقد ظهرت مجموعة من الأعمال كانت الحركة فيها تُمثّل الفكرة الأساس لذلك العمل، منها مثلاً، عمل الفنان (مارسيل دوشامب) الذي أسماه (حركة 1913)، والمُتمثّل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد، شكل (58) مبين في ملحق الأشكال، ص (386)، فقد أصبحت عبارة الفن الحركي مُتداولة بشكل كبير، وقد أسهم في انتشار هذا الفن، التطور التقني والعلمي في الستينيات، وما رافقه من تحوّل في مفاهيم

(1) —: الفن البصري والفن العربي، المصدر السابق، ص 87.

الإنسان وعلاقته بالعالم ومفهومه للسرعة والزمن، فضلاً عن انتشار وسائل الإعلام الالكترونية والمطبوعة والسينما والتلفزيون⁽¹⁾.

وقد عبّر الفن عن الحركة، عن طريق اللون، وفق تنظيم تدريجي للألوان حسب تسلسلها في تحليل الضوء، وحسب التدرج من لون لآخر، ويمكن اكتشاف الحركة عن طريق منهج مُعيّن للون، يُطبّق في اللوحة لتعطي انطباعاً حركياً، ويمكن الوصول إلى إيقاع لوني يعكس الحركة، ويقدم لنا إحساساً بأن ثمة شيئاً ينقل أعيننا في اللوحة من شكل لآخر، وفق تسلسل منطقي⁽²⁾.

إن مشاركة المُتلقي في العمل الفني، وما يقدمه الفنان من إحساسات بصرية، والتأكيد على العلاقة بين الشيء التشكيلي والعين الإنسانية، من جهة. والبحث عن روابط بين الصورة والحركة، من جهة أخرى، قاد إلى استخدام وسائل أخرى للوصول إلى ظواهر حركية، تنشج عن التداخل الذي يولّده انحراف الأشعة الضوئية بالنسبة للخط المستقيم، الذي يقودها إلى العين، وما هي النتيجة المباشرة لتجاوز الخطوط أو تراكم المساحات، وما يطرأ عليها من تغيّر أو تفاوت، أي التعديل الذي يحدث حركة على شكل مُتموِّج مُظَلَّل للعين، وهذا ما توصلت إليه (بريدجت رايلي)⁽³⁾، من خلال استخدام الوحدات

(1) سليمان، حسن: الحركة في الفن والحياة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ب ت، ص 21.

(2) —: الفن البصري، الفن العربي، المصدر السابق، ص 89.

(*) (بريدجت رايلي (1931 -) : رسّامة انكليزية ومصممة، وتعدّ رائدة الفن البصري في بريطانيا، وأقامت معارض شخصية كثيرة. للمزيد ينظر:

www.artcyclopedia.com/artists/riley-bridget.html.

www.paceprints.com/contemporary/riley.

الهندسية، أو شبكة من الخطوط المتوازية المستقيمة أو المتموجة⁽¹⁾، كما في الشكل (59) المبين في ملحق الأشكال، ص (386).

وتُعدّ (رايلي) من ألمع فناني الحركة وأكثرهم براعة، فقد عملت على الأسود والأبيض، ولوحاتها مُفعمة بالحياة بواسطة الحركات المتزنة، ففي لوحة (الاضطراب 1964)، شكل (60) مبين في ملحق الأشكال، ص (387)، تظهر قوة الخلفية للأشكال البيضاء بشكل متوازٍ إلى مستوى الصورة ومحتواه، بثبات ضمن الشكل المربع، وبهذا تمّ بلوغ صورة زائفة للحركة، في حين أن الوحدات البيضاء محكوم عليها بالزواج والجميء على الأرضية المنبسطة أبداً، وقد يخلق اللون صعوبات أكبر للفنانين الحركيين، أكثر ما يفعلها الأسود والأبيض، وقد تناولت (رايلي) هذه المشكلة⁽²⁾.

لقد عمدت (رايلي) إلى البحث في تراكيب تعمل على ثنائيات جدلية من قبيل (سريع/بطيء، ساكن/حركي، ضوئي/معتم)، وهذا ما يُشكّل حافزاً لتمييز الطاقة الصورية، فضلاً عن ما تعكسه من طاقة جمالية وعاطفية، وتؤكد (رايلي) أنّه ثمة استدعاء وتخطيط للعلاقات البنائية في الصيغ البصرية، التي تتألف من تركيب تناقضي وآخر، وكذلك الألوان الباردة والدافئة، الفراغ البؤري والمفتوح، التكرار المخالف للحدث، والتكرار المطابق للحدث، الساكن والفعال، الأسود المُناقض للأبيض⁽³⁾، كما في الشكلين (61، 62) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (387، 388).

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 244 - 245.

(2.) John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit, P. 13.

(3.) Riley, Bridget, Creen Wich, Conn: New York Graphic Society, 1970, P. 91.

وبجال الفن الحركي يشمل أعمالاً تدخل في نطاق ما سُمي بـ(الضوء - حركية) التي تجمع بين الضوء والحركة، سواء على مساحة مُسطّحة ذات بُعدين، أم في أعمال ذات أبعاد حقيقية ثلاثية الأبعاد، ومثل هذه الأعمال - بفضل ما توصلت إليه من انطباعات تناغمية، ضوئية، لونية - تأثيراً بصرياً رئيساً، كما تدفعه للمشاركة الحركية⁽¹⁾. ومن فناني الضوء الحركيين الذي يعتمدون على المنتجات الصناعية، الفنان (دان فلافن) الذي يقوم بشراء مثبتات فلورسنت جاهزة، وباختيار الشمعة المضيئة كوحدة أساسية لفنّه، تحته الخفيف يعرض دائماً من شكل ثابت مُستقر، إذ إن (فلافن) يرتبط دائماً بالتقليد البنائي، كما أن مصابيحها الأولى كانت تُرتّب عمودياً على الجدران، في أسلوب مُعيّن يُبيّن أن تأثيرها كان لكسر الحيز الخاص بالغرف التي توضع فيها، وأنه عدّل فضاءات الغرف بوضع قُضبانها المشعّة الملوّنة عبر الزوايا، وذلك بينائها على شكل هياكل جاهزة تقف حرة⁽²⁾، كما في الأشكال (63، 64، 65، 66) الموضحة في ملحق الأشكال، ص (388، 389).

من ذلك نستنتج أن الفن يتّسم بالوقتيّة والسطحية والزوال ضمن بيئة تشكّل أداء أو أحداثاً تتسم بالعبثية والفوضى، ذات سمات تشكيلية متغيّرة غير مُتماسكة.

ويبدو أن المصدر المُباشر والمُهمّد الفعلي للفن البصري، يتمثّل في الاختبارات التي قام بها، في بداية العشرينيات، ممثلو الباوهاوس وفنانون آخرون، أمثال (برلوي، البيتسكي، مارسيل دوشامب)، وقد تحوّل (دوشامب) في

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 250.

(2.) John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 5.

نظر الكثيرين إلى (قدّيس) لسوكه اللافي الذي عبّر عنه، ولتجاهه الذي ارتبطت به تيارات فنية عديدة، ففي لوحة (عارية تنزل السلم) إحدى اللوحات الرئيسة في نيويورك 1913، يحاول (دوشامب) أن يُعبّر عن الحركة من خلال عدّة تجارب متزامنة: التقاط الحركة الشاملة، وتمثيل الشكل العام للصورة، مُعتمداً مبدأ الصورة الفوتوغرافية، واختيار الألوان (الأزرق، الفولاذي، الرمادي) التي تُقربها من الآلة، وما يُلفت الانتباه ليس العمل التصويري بمحدّ ذاته، كما يشرح (دوشامب)، بل تنظيم العناصر الحركية، والتعبير عن الزمن والمدى والحضور التجريدي للحركة...⁽¹⁾.

إن المشاهد يُشارك في إنجاز أو اكتمال العمل في عين المُتلقي لتحقيق المتعة، إذ لا يوجد عمل في إلّا في التلقّي، وهذا ما يُذكرنا بمفهوم (موت المؤلف) لدى التفكيكين، موت القارئ الذي يُنجز النص/ العمل الفني على حساب (موت المؤلف)، في حين يرى (فوكو) أن المؤلف ما هو إلّا فضاء ثقافي ملأ هذا المفهوم لمدة مُعيّنة، لأسباب تقبل التحديد، ومن ثمّ فإنها ترتبط في النهاية بمفهوم القوة والسلطة، ويُؤكد أن مفهوم موت المؤلف سوف يترك فراغاً لا بدّ أن يُملأ بمفهوم آخر، حتى يتأكد من حتمية موت المؤلف إلى الأبد⁽²⁾.

بيد أن الفن الحركي بعد الحرب قد نحّا إلى أن يُمثّل النسب المزدوج، فمثلاً ميكانيكيات (جان تانغلي)^(*) المتداعية تُدين بالكثير إلى (التكوينات الميكانيكية)

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 241 - 242.

(2) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي المعاصر، المصدر السابق، ص 155.

(*) (تانغلي 1925 -): نحات سويسري ولد في فرايبورغ، ودرس الفن في مدرسة بازل للفنون.

التي صنعها (بيكاييا) في ذروة الفترة الدادائية ما بين عامي (1917 – 1919)، لقد كانت رسوم (بيكاييا) محاكاة ساخرة مُتألّقة لطبعات صور تقليدية، نماذج لمكائن عاطلة، إذ إن ماكينات (تانغلي) تعمل، ولكن بالكاد تعمل، فهي تنن وتساوّه، ويساور المرء الشك في أنها غالباً ما تتمخّض عن نتائج صالحة أو مُحفّقة معاً، مما لم يخطر في ذهن صانعها الذي خططها أصلاً، إذ أنها احتسبت (مكائن زائفة)، لأنها تتحرك دون أن تؤدي مُهمّة ما، أو تكاد مُهمّتها تقتصر على تعليق تهكمي أحياناً. صنع (تانغلي) مكائن تُنتج رسومات تعبيرية تجريدية مثلاً، وقد تكون أكثر ابتكاراته ذبوعاً، تلك الماكينة المُحطّمة لذاتها، التي أنجزها عام 1960، وسبّبت له في حينها فضيحة مشهورة⁽¹⁾، شكل (67) الموضح في ملحق الأشكال، ص (390).

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل احد التناجات الفنية للفنان جان تانغلي (ماكنة) 1960 ضمن توجهات الفن البصري، انظر ملحق الأشكال، ص (390).

تُجسّد هذه العمل آلة موضوعة على الأرض بشكل عمودي، وعند النظر إلى هذا العمل بدقّة، نجد عجالات دراجة كبيرة وصغيرة مُرتبطة بشكل مُعيّن ومُرَكّبة بعضها ببعض، مما يؤكّد أن ماكينات (تانغلي) عبثية، عاطلة عن العمل، فهي تنن، مما يساور المرء الشك في أنها غالباً ما تتمخّض عن نتائج صالحة؛ لأنها مكائن تتحرك دون أن تؤدي مهمة، مما يوحي أن مصطلحات الفن الحركي أصبحت مُتداولة، وبشكل كبير، مما جعله ينتشر بفعل التطوّرات التكنولوجية

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 156 – 159.

والعلمية في الستينيات وميكانيكيات (تانغلي) المتداعية تُدين بالكثير إلى (التكوينات الميكانيكية) التي صفّها (بيكاييا) (يُنظر الشكل 7)، في ذروة الفترة الدادائية ما بين عام 1917 - 1919، وما لاشكّ فيه أن الدادائيين قد مثلوا الحركة والسرعة في نتاجاتهم، كما في عمل الفنان (دوشامب) الذي أسماه حركة (Mobile) المتمثل بعجلة دراجة موضوعة على مقعد لعام 1913 (يُنظر الشكل 58). أو في لوحته الشهيرة (عارية تنزل السلم) في نيويورك عام 1913 (يُنظر الشكل 9)، إذ حاول فيهما أن يُعبّر عن الحركة الشاملة مُعتمداً على مبدأ الصورة الفوتوغرافية واختيار الألوان التي تقربها من الآلة كـ(الأزرق، الرمادي، الفولاذي).

ومن الملاحظ أن الفن الحركي قد دخل الحياة الاجتماعية، مما يؤكد مشاركة المشاهد جسدياً ونفسياً في العملة الجمالية، وما يمكن الإشارة إليه، أن ميكانيكية (دوشامب) و (بيكاييا) لم تستوح جمالية الماكنة، بل ثورة ضد أخلاقية الماكنة، وضد إخضاع القيم الإنسانية إليها، مما جعل تلك الماكائن تُشبه إلى حدّ كبير مكائن (تانغلي)، وهذا يؤكد تأثير وانعكاس الدادا مفاهيمياً وبنائياً على فن ما بعد الحداثة في توجّهات كهذه، وما يتم فيه التأكيد هنا ليس العمل التصويري بذاته، بل تنظيم العناصر الحركية والتعبير عن الزمن والحضور التجريدي للحركة، أما المشاهد فيشارك في إنجاز أو اكتمال العمل الفني عبر مشاركته البصرية لتحقيق المتعة الجمالية، إذ لا يوجد عمل فني إلا في التلقّي، مما يُشير إلى مفهوم موت المؤلف، إذ إن هذه الفئة الثانوية وُجدت لدى الدادائيين، ومنهم (كريستيان تزارا) الذي نظم قصيدة من غير شاعر، أطلق عليها قصيدة الصدفة التي تقترب من مفهوم موت المؤلف في فن ما بعد الحداثة، وقد أدخل إلى الفن

الحركي مفاهيم الإنتاج الصناعي والعلمي من خلال استخدام أحدث المنتجات الصناعية لإنشاء تكوينات متحركة ميكانيكية، تمنح المشاهد متعة ودهشة ليصطبغ العمل بالسطحية والدادائية والعدمية في عصر الآلة، ومما لاشك فيه أن الفنانين البصريون قد اعتمدوا مفاهيم أدخلوها إلى المجال الفني لعمل تكوينات توهم بالحركة، وتنشد في اكتمال العمل في عين المتلقي. وتجدر الإشارة إلى أن الفنان الدادائي قد أدخل أشياء إلى اللوحة بشكل تركيبي، لتصبح عملاً فنياً يكسر الحواجز التقليدية، مما جعل تلك التأثيرات تمتد إلى فنون ما بعد الحداثة، وتنعكس على طروحاتها ومفاهيمها، إذ أنه من الملاحظ أن فنان ما بعد الحداثة يميل إلى استخدام تقنيات متطورة بفعل التكنولوجيا العلمية والتقنية، مما جعله حراً في اختيار ما يريد اختياره من مواد وخامات معينة تنطبق على مفاهيم الوقتية والزوال والانبهار؛ لأنها ترتبط بكل ما هو مُبتذل واستهلاكي في أغراض لها قيمة استعمالية نفعية.

فالعمل يبين مدى الاستهزاء والسخرية من العلم والتطور الصناعي لتدمير مبادئ الفن المعهودة، من أجل تحرير التصوير المرئي تحريراً كاملاً، (مكائن بيكاييا) وباقي أعمالهم الأخرى أرادوا بها الارتفاع إلى مستوى مواضيع فنية جديدة، ومن هنا بدأت إدارة الظهر للجمال الأوربي التقليدي وذائقيته الجمالية بالابتعاد عن كل العادات الفنية المتوارثة، باستعمال وسائل حديثة مُتطورة تسخر من الطبقات البرجوازية، واستعمال فنان ما بعد الحداثة لتلك الأساليب والوسائل المتنوعة وعرضه لمكائن زائفة، ناتج من انعكاس رؤى

وأفكار حركة الدادا، فـ(آلات تانغلي) العبيثة تؤكد انعكاساتها في الفن البصري الحركي ما بعد الحداثوي. ومن الجدير بالذكر أن العمل يؤكد موت الفن، كما تؤكد العدمية؛ لأن هكذا أعمال تُحقق اللاغائية في مضمونها، وتثير الصدمة.

لقد دخل الفن الحركي في الاجتماعية المعاصرة بإدخاله في نطاق الدينامية التشكيلية للعمارة وتخطيط المدن، ومن خلال دفع المشاهد للمشاركة جسدياً ونفسانياً في العملية الجمالية، إذ تحصل ظاهرة التلاقي الحاصل بين الأغراض الجمالية والمساعي العلمية والتكنولوجية الحديثة، وما نتج عن هذا التلاقي الحاصل بين الأغراض الجمالية والمساعي العلمية والتكنولوجية الحديثة، وما نتج عن هذا التلاقي من محاولات للتوفيق بين الطموحات العامة لعصرنا، والفن الحركي الذي بدأ وكأنه يمثل بعض هذه الطموحات⁽¹⁾.

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص250.

حركة الفلوكسس :

ظهرت حركة الفلوكسس (*) في عام 1961، فقدمت نتاجاً من الموسيقى التجريبية، إذ يمكن عدّها حركة ذات أبعاد غير محدودة، شكّل قوامها جمع من الفنانين: كُتّاب سيناريو، وموسيقين.. لقد كانت الفلوكسس ضد الفن، أي بكل ما يتعلّق بالاتجاهات المتداولة، والتي عُدت مُلكيّة حصرية للمتاحف وجامعي التحف، وكذلك ضد نظام برجوازي، يُنتج فناً محصوراً في طبقة غنيّة مُنفصلة عن بقية المجتمع وعن الحياة الشعبية، فقد عاجلت بمجديّة مسألة إشكالية الانتماء إلى العصر، تلك الإشكالية التي أثارها (دوشامب) عندما حاول أن يؤكّد وجود علاقة أساسية بين الأشياء والحوادث اليومية، وبين الفن⁽¹⁾. وقد مهّد لهذه الحركة الفنية، فعاليات كل من (إيف كلاين)^(**) و(بيرو مازونوني)^(***)، إذ ابتكر (كلاين) لوناً قياسياً له وحدة، يُدعى بالأزرق العالمي لـ(كلاين)، وترجع فكرة قيام الفن بأي مادة إلى فن القرن العشرين، ولكن (كلاين) أكّد على فعالية

(*) حركة في الفن بدأت ما بين عام 1961 - 1962، وازدهرت خلال الستينيات والسبعينيات من القرن المنصرم، وفي لغات غربية أخرى، تعني: الدفق والتغير، في حين أن معنى (Fluxes) في الانكليزية تُستعمل استعمالات مختلفة، وتعني (حالة التغير المستمر) ومن فنانين هذه الحركة (جوزيف بيوز، ألماني 1921 - 1986)، (جورج برخت، ألماني 1926)، (جورج كيج، أمريكي 1912 - 1992)، (روبرت فيلو، فرنسي 1926-1987)، (ري جونسن، أمريكي 1927 - 1995) وآخرون. للمزيد ينظر: Information About Art Movements, 1999 - 2004, By: Jack Kozielski.
(1) www.fonon.net.

(**) إيف كلاين (1928 - 1962): رسّام فرنسي ولد في نيس.

(***) بيرو مازونوني (1933 - 1963): رسّام فرنسي.

صنع الفن، لكي يبقى العمل كأثر للفاعلية الموضوعية فيه، تلك الفعاليات التي تمتد إلى كل شيء تستطيع التعبير به عن قناعاته، فالمرء يستطيع أن يعتلي حدوده العضوية خلال تمارين الجودو أو محاولات الطيران⁽¹⁾.

وفي تكوين (كلاين) للأثروبوميتري، استخدم (كلاين) الجسم البشري كفرشاة لصبغته الزرقاء عبر الورق وقماش اللوحة، تاركةً انطباع (IKB)، ونماذجه في النهاية تمثل الحضور المادي المؤقت، وتُشبه إلى حدٍّ ما، وفي مناسبات كثيرة، فان (كلاين) يكون أثروبوميتري، قبل أن يجمع الجمهور في قاعة العرض، تُعزف الاوركسترا، فإن الآلة تعزف سمفونية مُتعددة النغمات، و(كلاين) يرتدي قفازات بيضاء وملابس سوداء، ويوجّه موديلاته المكسوة بـ (IKB) ليُصمّم شارع، مقعد، اسطوانة، على قماش اللوحة أو الورق، حتى تترك التأثيرات المطلوبة، إذ أثبتت طريقة جديدة في الفن من خلال اللمسات الجمالية للفنان⁽²⁾، بيد أن حركة الفلوكس جاءت امتداداً للحدوثية الأمريكية والتي تعرف بنشاطاتها الخارجة عن المؤلف، وقد تضمّنت خليطاً من الرقص والموسيقى والنحت والتصوير والشعر⁽³⁾. أما بالنسبة للإيطالي (بيرو مانزوني) فبرى أن كل شخص وحتى العالم نفسه يمكن رؤيته كعمل فني، إذ إن هناك جانبين لفعالياته، الأول: تأكيده على العمل، ويمكن ربط ذلك بالخط المختزل للرسم، إذ يقدّم سطوح بيض أو اكرومية محمولة على مواد تصبح أكثر انخفاضاً، مثل كرات وقطع اظن وقشر البيض وقطع الخيز... الخ، إذ كان (مانزوني) يرغب في تحرير

(1) ريد، هيربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، المصدر السابق، ص 157.

(2) Shuh, John: Teaching your self to teach with objects, Journal of Education, Vol. 7, No. 4, 1985, P. 8 – 15.

(3) www.fonon.com.

السطح من جميع المعاني والرموز. والجانب الثاني: كل شخص فنان، وهو حر لعرضه لفنه، ولكن يجب أن يكون على علم بذلك⁽¹⁾، إذ إن الحدوثية تعكسها ممارسة أسلوب مسرحي على مباشرة بالجمهور، وقد أخذوا ما يتلاءم مع مفاهيمها، بيد أن ردود الفعل على الممارسات القوضوية والعبية لجماعة الفلوكسس والدادا، قادت الحركة الفنية، في السنوات الأخيرة في الستينيات، نحو آفاق جديدة غايتها العودة إلى النظام والتقيد بنوع جديد من الشكلانية⁽²⁾، إذ إن الفلوكسس، كدادائية (دوشامب)، تسعى إلى التحرر من مختلف أنواع الكبت الجنسي أو العقلي أو السياسي، بيد أنها أكثر منها عالمية، تبحث على القوضي، وترفض الحواجز المصطنعة بين مختلف الفنون والحياة، وتعمل على فكرة العيش كشكل في الفن كطريق للحياة⁽³⁾.

ومحسب رأي (جوزيف بويز)، فإن حركة فلوكسس كان المراد منها أن تُطهر البرجوازية من الفن الميت، وتزيد من الطوفان الثوري في الفن وما ضد الفن، وتعزز من تجمع كوادرات الثورات الاجتماعية والثقافية والسياسية في جبهة عمل موحدة⁽⁴⁾. لقد كان (جوزيف) يشعر بمجازية للمواضيع الوجودية والأنثروبولوجية، هذا التركيب أو المزاجية بين العلم والفن سحّره وأثر فيه

(1) تسدول، كارولين وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية؛ فصل ضمن كتاب: الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989،

ص 157 -- 158.

(2) www.fonon.com.

(3.) Johnston, Jill: A Fluxes Funeral: Art in America, Oct., 1989, P. 43.

(4) Information a bout Art Movement, Op. Cit., P. 2.

بشكل كبير، وتظهر في أعمال (بوز) مواد مركبة بغرابة وبشكل خارق، وكذلك استخدام عناصر بسيطة للغاية، لا إثارة فيها للتذوق الفني الجمالي (أطباق بيض، عسل، سمن، أجهزة تلفون، لوحات نحاسية، أجهزة إرسال)، وهناك أيضاً (أبر الحقن، عظام حيوانات مختلفة...)، وكثير من أعمال (بوز) لا تُفسّر عقلياً⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن (بوز) أكد على مفهوم الحرية في الفن، ولا يمكن بلوغها إلا من خلال الإبداعية، ويعتقد أن واجبه كفنان هو أن يعلم، لذلك كانت أفعاله تتكون من الفنان يلبس، حسب المعتاد، قُبْعته المشهورة، ويتكلم إلى الجمهور اثني عشرة ساعة، يوضح مفاهيمه كما يفعل مدرّاء المدارس، والرسم بالطباشير على السبورة⁽²⁾.

ولما كانت حركة (الفلوكسس) تهدف إلى إطلاق الفرد من كل عوامل الكبح المادية والعقلية والسياسية، فقد أكدت على فعالية الفن أكثر من التأكيد على نهاية الإنتاج الواقعية لموضوع الفن، وبالذات بعد سني ذروة الفولكس في مهرجانها عام 1963 - 1965، والذي جمع الشعراء والراقصين والناحيتين والموسيقين والرسميين⁽³⁾، وهكذا نجد أن الأعمال الفنية عبارة عن دادائية مُتطرفة في استخدامها للأشياء اليومية والحقيقية في التعبير الفني، تلك الحقيقة المؤلمة القاسية، إذ إن العمل الفني = المادة الحقيقية، بحيث يكون التأكيد على الممارسة العيشية، وفي نقدها الساخر لكل ممارسات المجتمع الرأسمالي، إذ وسعت الفولكس مدى التجريب الفني بخلطه مع النشاط السياسي والاجتماعي، وهو غالباً نشاط فوضوي، فإنها تهدف إلى شيوع المزاح والغبطة والعفوية، الشكليين (68، 69) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (391).

(1) www.fonon.com.

(2) John. A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 50.

(3) تسدول، كارولين وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية، المصدر السابق، ص 158 - 159.

إن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة، وتنوعت فَعَالِيَّاتهم التي تشمل قصائد شعرية، أدوات موسيقية صامتة، ملصقات جاهزة من صحف وغيرها، فمثلاً من فَعَالِيَّات (بريلي) أن كان يسجن نفسه في غرفة قدرة مطلية بالطلاء الرمادي، أو يغمر نفسه في حمام مملوء باللحم النتن لعدة ساعات، إنها نوع من الاغتراب في فن ما بعد الحداثة، والذي يعبر عن بؤس الإنسان.

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل أحد النتائج الفنية للفنان ستيوارت بريسلي (Artist as Whore, 1971 an Event Christmas – 1972 ضمن توجهات حركة الفلوكسس المبينة في الشكل ملحق الأشكال ص (392) .

يتمثل هذا العمل صورة فوتوغرافية للفنان (بريسلي) وهو يضطجع على ظهره في غرفة قدرة، ويحيط به ما يُشبه الدماء وسوائل أخرى، وقد تلوّنت ملابسه بتلك السوائل، مما يشير إلى أن جسد الفنان يُعد مادة العمل الفني، إذ نجد أن العمل يؤكد على مفاهيم القُبْح والعبث والسخرية والرفض؛ لأن هكذا أعمال تتجاوز القيم طبقاً والذائقية الجمالية، وتُعبّر عن رفض الواقع ورفض العقل، فقد تحوّل الجمال إلى (فكرة) و(احتجاج) في الوقت ذاته على الطبقة البرجوازية وعلى الأنظمة والقواعد السائدة، كما نجد أن الفنان يُعرّض نفسه للأذى ليقدّم جسده كعمل فني ذي قيمة، وهذا يؤكد أن حركة الفلوكسس تسعى إلى التحرر من كل أنواع الكبت الجسدي والسياسي والاجتماعي، وتُعدّ حركة الفلوكسس مثلها مثل دادائية (دوشامب)، بيد أن الأخيرة أكثر منها عالمية؛ لأنها تحت على الفوضى وترفض الحواجز المُصطنعة بين مُختلف الفنون، أو بين الفن والحياة.

كما يلاحظ أن الخطاب الجمالي لدى حركة الفلوكسوس عبارة عن داءية مُصطنعة في استعمالها للأشياء اليومية والحقيقية، بمعنى أن العمل الفني يُساوي المادة، كما نجد أن حركة الفلوكسوس تهدف إلى إطلاق الفرد من كل عوامل الكبت المادية والعقلية والسياسية، وبهذا تتجسد الممارسة العبيّة في نقدها لكل ممارسات المجتمع البرجوازي؛ لأن الفلوكسوس ضد الفن وكل ما يتعلّق بالاتجاهات المتداولة، إذ إن أعضاء هذه الحركة رفضوا الأهداف الجمالية البحتة، بمعنى أن حركة الفلوكسوس كالداءية تحثّ على الفوضى والتجريب، إذ نجد فنّان ما بعد الداءة يميل إلى التجربة بفعل التغيير في الظروف الاجتماعية والاقتصادية، فضلاً عن التحوّلات التي حدثت بفعل التكنولوجيا، ومن بين فعاليات (بريسلي) مثلاً أن يغمر نفسه في حمام مليء باللحم السّن ولعده ساعات، مما يُعبّر بذلك عن بؤس الإنسان بعد الحرب العالمية الثانية، إذ إن التجريب اختلط مع النشاط الاجتماعي والسياسي الذي يُعدّ نشاطاً فوضوياً يُعبّر عن الاضطراب السائد في الحياة الاجتماعية المعاصرة، ويظهر في هذه العمل تقارب حركة الفلوكسوس مفاهيمياً وبنائياً من الحركة الداءية، مما يؤكّد امتداد طروحاتها إلى فن ما بعد الداءة، ومثل هكذا أعمال تُرسخ مفاهيم مثل الاستفزاز والاشمزاز، ويصبح فيها المُتلقي جزء من الحدث، كما أن غرض هكذا أعمال يُثير الفضائحية، وبهذا تتمحور سمات القبح الأساسية حول الهزل، النشاز، التشويه الخارج عن المألوف، إذ نجد أن الداءة قد كيّفت نفسها تبعاً للأجناس والأحداث التي واجهتها، إذ راحوا يواجهون العالم بكل ما يمكن أن يهزّه، سخريّة، فضائح، إهانات، إساءات، نشرات استفزازية للتعبير عن الاغتراب ورفض الواقع الاجتماعي المعاشي، فمثلاً (بودلير) نجده قد توجّه إلى القشور الشهوانية ليدفن نفسه فيها؛ لأنه أراد بذلك التأكيد من واقعها، لكن هذه

الأمر الشهوانية السطحية برهنت على أنها أمور تافهة رمت في جثة العبث والضياع⁽¹⁾.

بمعنى أن الدادائيين قد لجأوا إلى كل ما يخطر ببالهم، بما في ذلك الهدم، التخريب، التشويه بشكل يُسيء إلى الطبقات البرجوازية ومفاهيمها، إذ نجد نتائجهم أثارت الرأي العام والفضائح، كونها غير مألوفة في المجال الفني، فقد كانت لوحات الرسامين الدادائيين تعلوها عبارات فاضحة، وكثيراً ما يجمعون الناس ليقروا عليهم إعلان مبادئهم ويقومون في أثناء ذلك بقذف المستمعين بالبيض الفاسد والعملات المعدنية، بمعنى أن الحدث لديهم أهم من النتائج الفني، فضلاً عن مصادرتهم للقيم الجمالية وإثارتهم وسخريتهم إزاء العالم الخارجي، وكسرههم للأطر التقليدية السائدة على المستوى الفني والاجتماعي.

كما نرى في هذا العمل أن عملية إضجاع الفنان على ظهره بهذه الطريقة، وفي مكان قذر مليء بالدماء، إنما يُحقق صدمة، وليس خافياً أن فنان ما بعد الحداثة قد لجأ إلى ترسيخ مفاهيم كهذه بسبب بشاعة الحروب وضغط الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، التي أدت إلى تحوّل وتغيّر في المفاهيم والطروحات ما بعد حداثوية، إذ إن هذه الأعمال تُعدّ مُناقضة للعقل، إذ تؤكد بفعل آليات التلقّي كالتضاد والهدم لكل القواعد والقيم، إذ عمد فنانون ما بعد الحداثة إلى تغليف أعمالهم بالعارض الجنسي، بغية أن يُستهلك ويُقرأ بسرعة.

لتوضيح انعكاسات الابعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل أحد النتائج الفنية للفنان دانيال سبوري (قصائد النشر) 1959 -

(1) براديري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج2، المصدر السابق، ص30.

1960 ضمن توجهات حركة الفلوكسس انظر الشكل في ملحق الأشكال، ص(393).

يشير العمل إلى تراكيب هندسية، دوائر، مستطيلات، مربعات صغيرة مُبعثرة بشكل عشوائي، وأدوات وقطع بلاستيكية مُختلفة الأحجام، مُوزعة بشكل فوضوي يُشتت الانتباه، وقد وُزعت على قطعة خشبية مُستطيلة لُصقت عليها بالفراء، وتلك الأدوات عبارة عن صحون وملاعق وسكين وأدوات أخرى مُتنوعة، إذ إن توظيف هذه المواد وعرضها بهكذا صورة يجعلها محض استلال ذهني ما بين الرغبة في تشكيل عشوائي للحصول على نتائج معينة حسب مفهوم (الفن بأي مادة)، وبين جوهر المعنى ظاهرياً، أن العمل قد جسدت حدثاً ما يحمل مضموناً معيناً يؤكد رفضهم للأهداف الجمالية البحتة، من خلال استعمال أشياء سريعة الزوال، واستعمال مواد تمتلك خاصية الاستمرار واللاديمومة، وهذا ما يجعل هكذا أعمال تستهلك وتزول بسرعة، فإن طريقة التجميع بوعي أو لا وعي هي لجوء إلى تكريس تبعية المادة في لا محدودية المعرفة الجمالية من جهة، ومن جهة أخرى، تُعد بمثابة إزاحة مفاهيمية تكسر القوانين والقواعد المُقيّدة.

أن العمل يشير إلى اللاموضوع؛ لأنها لا تُجسد موضوعاً ما، بل مجرد أدوات مُبعثرة بشكل يوحي بالفوضى واللاعقل، إذ أصبح للعمل قيمة فنية مُستمدّة من بنيتة الشكلية فحسب، وإنما أيضاً من المضامين القصدية المتولّدة من العلاقات الشكلية الكامنة بين عناصر البنية، وبهذا تحوّل الجمال إلى فكرة واحتجاج وإعلان ورفض، وإلى موت وعدم، وبهذه المفاهيم تلتقي فنون ما بعد الحداثة، وتحديداً حركة الفلوكسس مع طروحات ومفاهيم الداداء، فكلاهما يرسّخ مفهوم فكرة واحتجاج... وهذا يعني امتداد تأثيرات الدادائية بفنون ما

بعد الحداثة، وخصوصاً حركة الفلوكسس التي فُتنت بالرخيص ودعت إلى تسويق الفن، وأصبح العمل يشتغل على مفاهيم القُبْح والاشمئزاز والاستفزاز للتعبير عن فعل مُعين، يكون المتلقّي جزءاً منه، إذ إن استعمال هكذا مواد وأدوات، وإدخالها إلى اللوحة، يؤكد الممارسة العبيّنة الساخرة ونقد ممارسات المجتمع الغربي الاستهلاكي، ولهذا نجد أن حركة الفلوكسس تجمعها مع الدادا مفاهيم العبث والفوضى والتجريب والاحتجاج على المجتمع الغربي، فكلاهما يسعى إلى التحرر من كل أنواع الكبت باستعمال مواد غير مألوفة فنياً... والعمل يُشير إلى موت وعدمية الفن. أما الدادائيون فنجد أن قصائدهم عبارة عن مزيج عشوائي من الكلمات، يضم معاني إباحية، وكل ما تنبذه اللغة من ألفاظ غير مُستساغة، ويصدق ذلك على لوحاتهم الفنية كذلك، لهذا كان التدنّي المتعمّد والمدرّوس لقيمة مادتهم من بين الوسائل التي اتّبعوها حتى يُحقّقوا هذه العبيّنة واللاجدوى، وهذا ما يقترب من قصائد النثر للفنان (دانيال سيبوري)، فالفنان الدادائي أراد أن ينجح على الفوضى والخراب، فكان هذا الفن هو الممهد لولادة فن ما بعد الحداثة الذي امتاز بغرابته، إذ كانت الأعمال الفنية محوراً للفصائح؛ لأن هدفها إثارة حفيظة الجمهور، مما يُحقّق تقارباً مع طروحات الدادا التي تسعى المسعى ذاته في نفس فكرة الفن، وإحداث بدائل جديدة للجمال.

فن الحد الأدنى:

إن ردود الفعل ضد فوضى الفلوكسس وعبيّتها قادت الحركة الفنية، في السنوات الأخيرة من الستينيات، إلى تحوّل جديد، هدفه العودة إلى النظام، وتحويل التصوير نفسه إلى تحليل إيديولوجي للبنية اللغوية الخاصة به، ونتيجةً لردود الأفعال ذاتها عودة أيضاً إلى النظام، والتمسك بنوع جديد من الشكلية

التي استبعدت المسائل الخارجة عن نطاق الفن، بمعنى أن (الفن شيء) يُناقش فقط بتعابير مُلازمة له، وهو ما تُشير إليه حركة (الفن الاعتدالي) ^(*) التي نشأت في الولايات المتحدة ما بين 1964 - 1965، وتتجلى في الأعمال النحتية الثلاثية الأبعاد والمكعبات البيضاء لـ (دونالد جاد) ^(**) أحد ممثلي هذه الحركة، والفن الاعتدالي الذي عُرف بتعابير شتى، هو بالدرجة الأولى (فن النحت)، وهذا لا ينطبق على المفهوم التقليدي لها، فإن الطابع اللاشخصي لهذه الأعمال يتجلى في تكريس الفكرة بدلاً من العمل ذاته كشيء ⁽¹⁾، فاللوحات العائدة إلى (أي دي رينهارت) ^(***)، والجهاز لـ (مارسيل دوشامب) مثال على ذلك، فقد أُطلق الاصطلاح تحديداً على أشياء ذات أبعاد ثلاثية (نحتية) ⁽²⁾، وعلى الأخص الأعمال النحتية ثلاثية الأبعاد، والمكعبات البيض لـ (دونالد جاد)، في حين أن (باربارا ريس) الناقدة الفنية، فتذكر أن النوعية العامة المميّزة لفن الحد الأدنى يمكن إيجادها في أعمال النحاتين الأمريكيين في متحف نيويورك، إذ تتميز تحديداً:

1. بالتجريد الكامل.

2. البساطة.

(*) الفن الاعتدالي: يُحاول الفنان الاعتدالي، بشيء من الغموض، أن يحقق في شكل بصري ما، يُحوّله الفلاسفة إلى كلام: دراسة الظواهر هي في أساس الاختبار (ألن ليبا) تصوير منهجي، [مُصنّف أو مُعد تبعاً لنظام (لاورنس اللوداي)]. للمزيد ينظر: أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 295.

(**) (دونالد جاد 1928 -) : أشهر نحاتي الحد الأدنى الأمريكيين.

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 295 - 296.

(***) أي دي رينهارت (1913 - 1967): رسام أميركي، ويُعدّ من أهم فناني الحد الأدنى.

(2) John. A. Walker: Art Since Pop, Op Cit., P. 25.

3. الوضوح.

4. بوصفها ضد الخيال.

5. تمتاز بدرجة عالية من الإيقان⁽¹⁾.

ويمكن القول أن الفنانين الاعتداليين ينطلقون من التحويلات الشكلية، كما حصل في مجال التصوير منذ التكعيبية والتيارات الفنية اللاحقة، إذ إن تلك التحويلات تتمثل بتحوّل المدى الفضائي أو زواله، نتيجة للتركيز على سطح اللوحة، والتخلّي عن علم المنظور، والإيهام بالعمق، وقاد ذلك إلى التخلّي تدريجياً عن مظاهر التصوير الخاصة لصالح المادة⁽²⁾، في حين أن العمل الفني يستمدّ معناه عما يمثّله، أي أن العمل الفني يتم اكتشافه من خلال المظهر الذي يقول بمفرده كل شيء، ويدون أن تكون هناك حاجة إلى الخيال، إذ إن دلالة الموضوعات الجمالية يجب أن تُقرأ على سطح العمل الفني ذاته، مما يعني أن للخيال وظيفته، والتي تبقى محصورة داخل حدود مظاهر العمل الفني، وليس بوصفه صورة مُتخيّلة، لأن الصورة المُتخيّلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء، لأنها ليست شيئاً موجوداً واقعياً، إنما توجد وجوداً لا واقعياً، برأي (سارتر)⁽³⁾.

بيد أن (رينهاردت)، والذي يُعدّ أحد البارزين المُهمّدين لهذه الحركة، أنتج عدداً من اللوحات عُرفت باسم (العمل التصويري الأخير) أو (التصوير

(1) John. A. Walker: Art Since Pop, Op Cit., P. 26.

(2) أمهر محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 296.

(3) توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، دمشق، 1992.

الأسود)، إذ إن الجديد هنا يكمن في تفسير هذه الأعمال وتصنيفها، والحقيقة أن هذه اللوحات المرتبة قُسمت إلى تسعة مربعات متساوية، ألوانها قائمة جداً، وأطرافها تذوب في اللون الأسود، ونظراً لكون الفارق اللوني الذي يُميّز هذه المربعات ضئيل جداً، تبدو للوهلة الأولى وكأنها صفحة سوداء، وإذا أمعنا النظر فيها، نجد تلاعباً لونياً يُمْتَهِي الدقة، وباختزال هذه الفوارق اللونية توصل إلى المسألة القائمة بين الحدود العقلانية لتطور شكل هندسي، واللاعقلانية في طريقة معالجة اللون، تلك هي المسألة التي يتجاهلها الفن الاعتدالي، ولا يحتفظ منها سوى بأثرها الأكثر ظاهرياً⁽¹⁾.

وبما أن الفن الاعتدالي عُرف بفن النحت، فهذا يعني أنه لا توجد فوارق ما بين الرسم والنحت، فقد وُصف النحات (دونالد جود) بالهيكلي البنائي المتطّرف، بسبب البساطة الجذرية لأجسامه ذات الأبعاد الثلاثة، وأفضل نحت له (دون عنوان)، ويتكوّن من سلسلة صناديق حديدية مُرتّبة على أبعاد أو مسافات تسعة على الجدار لتكون صفّاً عمودياً، كما يؤكد (جود) أن ترتيب صناديق كان بدون علاقة، وترتيبه هذا ليس عقلانياً⁽²⁾.

لتوضيح انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائرية في فن ما بعد الحداثة نحلل أحد النتاجات الفنية للفنان دونالد جود (صناديق بلا عنوان) 1968 ضمن توجهات فن الحد الأدنى، الشكل المبين في ملحق الأشكال، ص(394).

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 297.

(2.) John, A, Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 28.

يتألف هذا العمل من سلسلة من الصناديق الحديدية الضخمة، مُرتبة بشكلٍ مُتساوٍ وعلى أبعاد أو مسافة تسعة إنجحات، على الجدار بشكل صف عمودي، ومن الملاحظ أن (جود) رُتب صناديقه بشكلٍ يوحى بالبساطة؛ لأنه تركيب وتجميع من عدة وحدات متوازية، وهناك إشارة واضحة في العمل إلى عملية إلغاء الحد الفاصل ما بين الرسم والنحت، أي أنها انبثت على تراطِب بين نواحي الرسم والنحت؛ لأن الاعتداليين قد تخلّوا أصلاً عن مُسمّيات مثل اللوحة والرسم والزيت والإيهام بالعمق، مما جعل الحركة الاعتدالية تترجم أهداف النحت، وبشكلٍ يُشير إلى وعي الفنان بنوع جديد من النحت، إذ تتسم أعماله بالطابع الاختزالي بأسلوب يعتمد على القراءات التي تترك أثراً في ذهن المتلقّي لتوصيل فكرة معينة بدلاً من العمل ذاته.

وقد اعتقد (جود) بأن هوية مادة الفن يمكن أن تكون مُطابقة مع مكوناتها؛ لأن النحاتين الاعتداليين اهتموا بإنشاء الأشياء ثلاثية الأبعاد.

إذ إن فنون ما بعد الحدّاة قد سعت إلى زحزحة الأنساق العقلية والتقليدية لتحقيق أكبر قدر من عدم المألوفية في التعامل مع طبيعة الفن، وهذا ما جعل العمل يتأسس من إحالات لاعقلانية.. لامنتطقية (عدمية، عبثية، فوضوية، جاهزية، مُهمّش، فاضح،...).

أما من جانب انعكاسات الدادا على فنون ما بعد الحدّاة، وتحديدًا على الفن الاعتدالي، فنجد أن الدادائيين، ومنهم (مارسيل دوشامب) قد عمد إلى عرض النافورة، شكل (6)، كقطعة فنية (نحت) وبتوقيع مُستعار، مما يؤكد أن عرض الدادائيين لهذا أعمال له انعكاساته مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحدّاة، وتحديدًا فن الحد الأدنى، مما جعل الرابطة التي تربط الدادا بفنون ما بعد

الحدائثة، مفاهيم عدة كـ(اللامنطق، العبث، الفوضى،...)، وعليه فإن هذا العمل الفني له بناء المشتركة مع الدادائية، عندما قام (دوشامب) بإيجاد أوساط تنافذ بين الرسم والنحت في عمله الفني (العروس تجرد عارية من قبل عزابها) حتى التي تخيلها عام 1912 وبدأ يرسمها في نيويورك عام 1915، وهجرها دون أن يتمها عام 1923، إذ ترجم (دوشامب) بسلك وصبغة زيت وورقات من الرصاص مثبتة على لوحات زجاج (فعل الجماع) إلى رسم لأجزاء آلة زائفة تعمل متناسقة معاً.

ويمكن القول أن الدادا لها انعكاساتها مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحدائثة، مما جعل أعمال الفنان الدادائي (مارسيل دوشامب) تقترب من أعمال فنان ما بعد الحدائثة، ويتجلى تأثير (دوشامب) أن هذا العمل يقترب من أعمال الدادائيين، من خلال توظيف الفكرة وإيجاد تداخل ما بين الرسم والنحت بشكل يثير الانبهار والتعجب، ويحقق صدمة؛ لأن العمل يترك دلالة تُقرأ على سطح العمل الفني، وهذا يُشير إلى تعدد القراءات؛ لأن تفسيره وقراءته ستختلف من مُتلّق إلى آخر، فعرض (دونالد جود) يقترب من عمل (دوشامب)، مما يدل على أن أفكار (دوشامب) فتحت باباً واسعاً لفنون ما بعد الحدائثة التي سارت على خطى ومفاهيم الدادا.

الفن المفاهيمي^(*)

إن الفن الاختزالي الذي مهد له (اد رينهاردت)، سيقود الجيل اللاحق إلى تحطّي اللوحة والتصوير، ومختلف الأشياء التي كانت التيارات الفنية السابقة (البوب آرت الواقعية الجديدة...) قد استعملتها، والنماذج الأولى للفن المفاهيمي بحوالي (1965 - 1966)، تُشكّل استمراراً للتجديد الأمريكي، إذ ظهرت تلك النماذج بوصفها أعمالاً فنية لا وظيفة لها أو رسالة سوى تحديد نفسها، ففي التصوير لـ (كوزوث) نجد صورة فوتوغرافية مُكبّرة عُرضت كلوحة لتحديد كلمة التصوير كما وردت في القاموس⁽¹⁾، الشكلين (71، 72) الموضحين في ملحق الأشكال، ص (394، 395).

كان الفن الذهني (المفاهيمي) أساساً فن أنساق فكرية مُضمّنة في أي وسائل يراها الفنان ملائمة، ولوحة (جوزيف كوزوث) (واحد وثلاث كراسي) لعام 1965 خير مثال على ذلك، إذ أنها تتألف من كرسي خشبي قابل للانطواء،

(*) الفن المفاهيمي: فن يُعنى بنقل الفكرة أو المفهوم للشخص المُتلقي، وبرز هذا الفن بوصفه حركة فنية في الستينيات، واستعمل تعبير (فن المفهوم) في سنة 1961 من قبل (هنري فلانيت) في نشرة حركة الفلوكسس، لكنّه استعمل بمعنى مختلف من قبل (جوزيف كوزوث) وجماعة (لغة - فن) في بريطانيا، ويقول مؤيدو هذا الفن بأن الإنتاج الفني يجب أن يخدم المعرفة الفنية، وأن الموضوع الفني لا يكون نهاية لنفسه، ذلك أن الفن المفاهيمي يعتمد على النص والشرح أو المقالة التي تحيط فيه، إذ أن المفهوم في الفن المفاهيمي، هو الجانب الأكثر أهمية في العمل الفني، إذ تُتخذ القرارات أولاً، ثم يكون التنفيذ ألياً (ميكانيكياً)، وتُصبح الفكرة هي الآلة التي تصنع الفن. للمزيد ينظر:

www.artlex.com. (Art Movement and Periods)

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 297 - 298.

وصورة كرسي وصورة فوتوغرافية لما تعنيه كلمة كرسي في القاموس، ويطرح الفنان على مشاهديه السؤال التالي: في أي من الاختبارات الثلاث يُمكن التعرف على هوية الشيء: في الشيء ذاته ؟ أم في ما يُمثلُه ؟ أو في الوصف اللفظي له ؟ أو أنه بالإمكان التعرف عليه في أي منها⁽¹⁾.

لتوضيح انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية في فن ما بعد الحداثة نحلل أحد النتاجات الفنية للفنان جوزيف كوزوث (واحد وثلاث كراسي) 1965 ضمن توجهات حركة الفن المفاهيمي الشكل المبين في ملحق الأشكال، ص (395).

يشير العمل إلى كرسي واحد مُتطوّر بشكل مُعزل، وصورة فوتوغرافية لمعنى كلمة الكرسي في القاموس، محاولة من (كوزوث) لإنتاج المتلقّي بأن الفن لغة، وأن الأعمال الفنية كانت فرضيات مُقدمة ضمن مضمون الفن كتعليق على الفن، مما جعل الفنان يستخدم الكتابة، ليؤكد أن الكلمات يمكن أن تُعبّر عن لغة الفن بدلاً من الشكل المرسوم، وهذا يؤكد استغناء الفنان عن العمل الفني التقليدي، واستعاضة اللوحة والتمثال بالأفكار والمعلومات والمفاهيم التي تمس الفن، والاهتمام بمجال واسع من المعلومات والموضوعات التي لا يمكن جمعها في شيء واحد بسهولة، ولكن يمكن توجيهها عن طريق المقترحات المكتوبة والصورة الفوتوغرافية باستعمال اللغة، إذ إن اختزال الفن إلى اللغة يلغي طابع الفن المميز، مما جعل هدف الفنان هو الفكرة والاهتمام بها عن طريق ترسيخ الحالات الذهنية، أما المتلقّي هنا، فيستلم الإشارة الجمالية؛ لأن هكذا أعمال

(1) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 232.

تُشتت ذهن المتلقي؛ لأن الفنان يُفكك العمل إلى دلالات ذهنية تأويلية، وهذا يُشير إلى تعدد القراءة وإنتاج تأويلات متعددة.

وبهذا فهو يلتقي مع الدادائية في مجال تقديم الرؤى الذهنية بأسلوب مُتطوّر لتحقيق مفاهيم جمالية، فد(دوشامب) مثلاً يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي، فقد أخذ مرحاضاً بتوقيع (د. موث) وقدمه بوصفه (قطعة فنية) (نحت)، وهذا يُشير إلى تداخل الفن الكتابي مع الفن البصري، فالأفكار والصور المُستثارة في ذهن المتلقي هي التي تُثير الكتابة والصور التي يُدرِكها المتلقي؛ لأن المفاهيميون يؤمنون بأن الحقائق هي معارف ذاتية تخص المتلقي، ولا يمكن تعميقها، بل إثارة معرفة المتلقي عن طريق اللغة، وباستعمال صور فوتوغرافية.

وبما أن الفن المفاهيمي استعان بصور فوتوغرافية، فهذا يعني أنه قد اقترب من طروحات الدادا في استعمال فنانها للصور الفوتوغرافية بنقل الفكرة إلى المتلقي بالاعتماد على الصور الذهنية، وبهذا تنعكس طروحات الدادا على فنون ما بعد الحداثة، وهنا لا يكتمل العمل إلا بالمشاهد (المتلقي)؛ لأنها عملية ذهنية تشترك فيها ذهنية المتلقي مع العمل الفني، ومن الملاحظ أنه يتم التركيز على المتلقي ودوره الفعّال كذات لها أهمية في العمل الفني، مما جعل العمل الفني يحتمل أكثر من قراءة وتفسير؛ لأن هكذا أعمال تُقرأ بسرعة وتُستهلك بسرعة، مما جعل كثرة التداول خلال وسائل الإعلام تساعد على تفكيك الواقع إلى علامات تساعد على فقدان الذاكرة التاريخية، وهذا يجعل المجتمع يتقبل كل شيء.

ومن الملاحظ أن العمل يشير إلى إزاحة قُدسية الفن، فلم تعد اللوحة ذلك الشيء المُتعالى الذي يصعب على فئات المجتمع العليا والدنيا الوصول إليه. وبهذا أصبحت النتاجات الفنية تُعبّر عن توجّهات العصر، إذ نادى فنون ما بعد

الحداثة بـ(موت الفنان) والخروج عن كل ما هو قياسي، مما أحدث تحولاً في طبيعة النتاج الفني بنفي كافة المراكز.

ولو استرجعنا الذاكرة قليلاً لوجدنا أن أفكار الدادا ومفاهيمها قد طُبِّقت في فنون ما بعد الحداثة، فاستخدامهم الصور الفوتوغرافية أو الفكرة التي تُعبّر عن مضمون ما يتعكس مفاهيمياً وبنائياً على فنون ما بعد الحداثة، إذ إن وجوده المُعَدّ في ذهن الفنانين والمُستمعين تطلّب نوعاً جديداً من الاهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المشاهد.

كما أن فكرة (المفهوم) ارتبطت في، وحول، وعن الفن في كل مكان، من خلال المعلومات، المواضيع، الاهتمامات التي لا يمكن بسهولة أن يتضمنها موضوع واحد، لكن أغلبها تنقل بوساطة مقترحات مكتوبة، صور فوتوغرافية، وثائق، مخططات، أفلام الفيديو، خرائط، استخدام الفنانين لأجسادهم، وفوق كل ذلك بوساطة اللغة نفسها، والنتيجة كانت نوعاً من الفن الذي كان غير مبالٍ بالشكل الذي أخذه (أو الذي لم يأخذه)، وأن وجوده الكامل في أذهان الفنانين والمستمعين، تطلّب نوعاً جديداً من الاهتمام والمشاركة الذهنية من قبل المشاهد⁽¹⁾.

لقد ظهر الفن الذهني أو الفكري في الستينيات والسبعينيات، وأكد على الصورة الذهنية الخالصة، بمعنى أن الصورة الفنية تُستمد من عناصر ذهنية أو نفسية، وبدون الاعتماد على مادة فيزيقية، وهي إحدى تصنيفات (سارتر) للصورة المُتخيلة التي تمثل أعلى درجات التجرد من المادة الفيزيقية، ففي الصورة

(1.) Smith, Robert: Conceptual Art, In: Concepts of Modern Art, Thames and Hudson Ltd., London, 1981, P. 256.

الذهنية، يوجد خلق إرادي للمُماثل الذي يكون ذهنياً خالصاً أو نفسياً من حيث مادته، إذ إن المادة الفنية تختلف عن المادة في الفنون والحالات الأخرى، وفي تلك الحالات نجد وراء الوعي الخيالي أو خارجه بقية محسوسة يمكن وصفها، مثل: مادة التمثال أو نسج اللوحة، لون أو إضاءة... أما في الصورة الذهنية الخالصة، فإن الوعي الخيالي ليس وراءه أو خارجه شيء، وعندما يتلاشى فإن محتواه يتلاشى، فلا يبقى بقية يمكن وصفها⁽¹⁾.

وقد أقيمت معارض حديثاً في أمريكا وأوروبا، وضمت مختلف أعمال الدادائيين، ومنها معرض لأعمال (دوشامب) في الولايات المتحدة، ومعارض (كلين ومانزوني) في ألمانيا وانكلترا... وبات واضحاً أن أعمال هؤلاء، بما تمثله من إرادة لدمج الحياة والفن - إذ وجهت جزء كبيراً من النشاط الفني المعاصر منذ أواسط الستينيات، وهم يحاولون التحرر من القيود الاجتماعية والثقافية - إنما يسعون من مُطلقات فكرية خاصة للتخلص، لا من الفن بمحذ ذاته، بل من أشكاله وطرق (استهلاكه)، أي أنهم قد اهتموا بتفضيلهم العمل على التمثيل، أو (الشيء الفني) عن تقديم (مواد استهلاكية) = أعمال فنية⁽²⁾.

وينضوي تحت لواء الفن المفاهيمي أو الفكري، مجموعة من الاتجاهات ذات العلاقة التي تُعرف بـ(فن الجسد) و(فن الأرض) و(الفن - لغة)، والتي استهدفت الابتعاد أو الاستغناء عن العمل الفني التقليدي، وبدلاً من اللوحة والتمثال، استعاض الفنان بالمفاهيم والأفكار والمعلومات التي تمسّ الفن، إذ إن الفنان المفاهيمي قد اهتم بمجال واسع من المعلومات والموضوعات التي لا يمكن

(1) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، المصدر السابق، ص 168.

(2) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 298 - 299.

جمعها في شيء واحد بسهولة، ويمكن توجيهها بشكل أفضل، وذلك عن طريق المقترحات المكتوبة والصورة الفوتوغرافية والخرائط وما شابه ذلك، حتى أجسام الفنانين أنفسهم، واستخدام اللغة نفسها⁽¹⁾.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن لعبارة (فن مفاهيمي) مدلولاً أو معادلة لمادة مُعقّدة أو رسالة غامضة من الفنان إلى جمهور في ذهول، إذ أنها تُشير إلى التبدّل الكلّي في العلاقات التقليدية في العمل الفني بين الفكرة والتعبير، إذ تصبح الفكرة الهدف الأساس بدلاً من العمل الفني نفسه، بمعنى أن الفن المفاهيمي يُمثّل مرحلة من النشاط ما بين الفكرة والنتاج النهائي، إذ تُشكّل الجزء الأهم في عملية صناعة الفن.

لقد شرع الفن الذهني يتطوّر في الستينيات بمحاذاة البيئات والأحداث والعروض التي صاحبت فن البوب، ويغضّ النظر عن ادعائه بأنه فن أفكار صرف، فإنه يُعبّر عن نفسه غالباً بشكل بيئي مُحكم، وهذا ما ينطبق على عمل (جيوليو باوليني) (تمجيد هوميروس)، إذ استخدم فيه صوت مُسجّل، وسلسلة مؤلّفة من اثنتين وثلاثين صورة فوتوغرافية، معروضة على مساند موسيقية، موزعة حول الفضاء المُتوفّر⁽²⁾.

ومما يستحق الذكر، أن الفن المفاهيمي شأنه شأن جميع الاتجاهات التي سادت حركة الفن في العالم بعد الحرب العالمية الثانية، كانت إحياءاً لأفكار قديمة

(1) مرسي، أحمد: الاتجاهات المضادة للفن، مجلة آفاق عربية، ع10، السنة 10، 1985، ص117.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص232.

(حدثائية) أعلنها (دوشامب) عام 1917، ففي تلك السنة أخذ (دوشامب)، الذي أعلن أنه يهتم بالأفكار أكثر من اهتمامه بالمنتج النهائي، عندما قدّم مرحاضاً ومهره بتوقيع (د. موث)، وقدمه كقطعة فنية (نحت) تحمل اسم نافورة، وفي معرض (ليفركسون) اقتصرت وسائل التعبير على الصور الفوتوغرافية والأوراق المطبوعة على الآلة الكاتبة واللغة وملفات وأشرطة موسيقية، لأن العمل الفني يقتصر على الفكرة التي يُعبّر عنها بشكل مباشر، وقد يلجأ الفنان إلى الكتابة بدلاً من الصورة لينقل فكرة أو شعور، فهذا العمل يستند إلى قدرة الفنان على اكتشاف الأشكال التي تُعبّر عن الفكرة⁽¹⁾.

وعما يمكن الإشارة إليه، أن الصورة واللغة تلتقيان عن طريق الكتابة/ الوسيلة التي تجعل الكلمة مرئية، إذ إن الفن أصبح مجالاً عقلياً نقدياً، واعتبروا أن التقييم الجمالي ليس غريباً عن وظيفة الشيء، بل يُحوّله عن مبررات تمثيله، فهم يعتقدون أن محور الفن قد انتقل منذ (دوشامب) من شكل اللغة إلى اللغة نفسها، وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن، وباعتمادهم نماذج لغوية، فقد مارست جماعة (الفن لغة) الفن كوسيلة تساؤل حول وظيفته، كاستعلام حول الفن نفسه كطريقة جديدة للمعرفة⁽²⁾. فالرسم الياباني (شوساكاوا اركاوا)^(*) فنان يمتلك نزعة مفاهيمية، وبدلاً من رسم

(1.) Daneal Wheeler: Art Since Mid-Century 1945 to the Present, The Van Down Press, New York, 1991, P. 248.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 300.

(*) شوساكاوا اركاوا (1936 -) : رسام وصانع أفلام ياباني، يستخدم تقنيات مختلفة في أعماله الفنية.

الأشياء فإنه يستنسخ أسماءها على قماش الرسم، وغالباً ما تحتوي لوحاته على الأسئلة، المعادلات، تعليقات لا قيمة لها، عبارات متناقضة، مرة دعا المشاهد إلى سرقة اللوحة. يقول (اركاوا): ألقصد هو إذابة أنظمة اللغة الواحدة في الأخرى، بصورة خاصة اللغة المكتوبة، ولغة التمثيل الصوري⁽¹⁾.

لتوضيح انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدائمية في فن ما بعد الحداثة نحلل أحد النتاجات الفنية للفنان شوساكو أركاوا 1968 - 1969 ضمن توجهات الفن المفاهيمي (الفن لغة)، انظر الشكل في ملحق الأشكال ص(396).

يشير هذا العمل الفني إلى عملية جمع حرفي B و A وحاصل جمعهما C، إذ تكررت العملية الحسابية تسع مرّات بشكل عمودي، ونجد أن الفنان قد جعل حرف A باللون الأحمر، وحرف B باللون الأزرق، في حين أن حاصل جمعهما C لوناً باللون مختلفة، كما نجد توقيع الفنان تحت علامة الجمع في الصف الخامس، وتوقيع الفنان نفسه تحت علامة (=) في الصف نفسه.

من الملاحظ أن تلك النماذج المفاهيمية تُعدّ كأعمال فنية لا رسالة لها ولا وظيفة سوى تحديد نفسها، وتصبح عبارة فن مفاهيمي مجرد معادلة لمادة مُعقّدة أو رسالة غامضة يوجهها الفنان إلى الجمهور في ذهول وحيرة، ويمكن القول على هذا النوع من الفن بأنه فن حدسي يعتمد على الإدراكات الحدسية، ويتضمن كل العمليات الفكرية، دون أن يكون له أي هدف سوى أن تكون الفكرة الهدف الفعلي الأساس، بدلاً من العمل الفني نفسه، إذ إن محور الفن انتقل من

(1). John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 49.

(دوشامب) من شكل اللغة إلى اللغة نفسها، وبات الفن موضوع تساؤل حول الفن بين الفكرة والنتاج النهائي، إذ أطلق عليه فن الأفكار أو الفن الذهني، إذ إن من الملاحظ أن فنانني ما بعد الحداثة يحاربون التقليد، ويحررون من كل القيود الاجتماعية والثقافية، ومن خلال منطلقاتهم الفكرية، فإنهم يسعون للتخلص لا من الفن ذاته، بل من طرق استهلاكه وأشكاله، لهذا اقتصرت وسائل التعبير على الصور الفوتوغرافية والأوراق المطبوعة على الآلة الكاتبة؛ لأن العمل الفني يقتصر على الفكرة ويُعبّر عنها مباشرة، مما جعل الفنان يلجأ إلى الكتابة بدلاً من الصورة لينقل فكرة ما إلى المتلقي، وهنا يبرز دور المتلقي بشكل فعال. وبما أن الفن المفاهيمي (ذهنوي)، فإنه يقترب من طروحات (الدادا) التي تُعدّ حالة ذهنية، وبما لاشكّ فيه أن الدادائيين قد استعملوا حروفاً بأحجام وكتابات مختلفة، بحيث تتخذ طابع العلاقات الموسيقية، ونجدهم قد تفنّنوا بالطباعة على طريقتهم التي تتعلّق بـ(الشاذ، الهزلي، المفاجئ،...)، والحرف لديهم له دلالة تعبيرية مُتميّزة في الكلمة، وله قيمة شعرية، فقد مارس وجوده بشكل مُستقل، وقد يكون منفصلاً أو نافراً أو مائلاً... كما في قصيدة (أراغون عام 1920) (يُنظر شكل 3)، إذ إن هناك توظيفاً للحروف الإنكليزية وكذلك حروف (رامبو) الملوّنة، التي تُرجمت إلى أعمال فنية على لوحة الجنفاص، مما يوشّر أثر الانعكاسات المفاهيمية والبنائية على فنون ما بعد الحداثة في توظيفهم حروف اللغة الإنكليزية على لوحة الجنفاص، إذ استعملوا اللغة والإشارات اللفظية التي تُثير الاستفزاز والغربة، لتكون موضوعاً لأعمال فنية، وتعبيراً عن النعمة والاشمئزاز بدلاً من أن يكون جمالاً، وهذا ما نلاحظه في أغلب نتاجات فن ما بعد الحداثة، ومقابل ذلك نجد أن (دوشامب) قد أكّد على أن العمل الفني يجب أن يكون حقيقة ذهنية لا شيئاً يُحاكي شيئاً آخر، ومن ثمّ النزوع إلى (الفن

المدرّك ذهنياً. وإن من الملاحظ أن الدادائية هي ترسيخ لحالات ذهنية، مما يجعلها تتقارب مفاهيمياً مع الفن الذهني الذي يؤكد على الصورة الذهنية، ويُعنى بنقل الفكرة إلى المُتلقي الذي يُصبح جزءاً من العمل الفني، أي أن الفنان الذي يشعر بدوره الهامشي، ويسعى لتخطّي هذا الدور، فيلجأ إلى لغة جديدة مُتخصصة، علاقتها بالواقع باتت محدودة، ولا تدركها سوى قلة، وهذا يُشير إلى تقارب الدادا في توظيفهم للحروف، وفي كونها حالة ذهنية، مع الفن المفاهيمي الذهني في توظيفه الحرف لترسيخ الحالات الذهني والاهتمام بالفكرة، مما يؤكد انعكاس الدادا على فنون ما بعد الحداثة مفاهيمياً وبنائياً، إذ تعكس الدادا صورة من عزلة الفنان عن بيئته، وعن استهجانه بالثقافة، وازدراؤه بالقيم الجمالية تحت تأثير محنة الإنسان الكبرى.

كما يشير هذا العمل إلى اللاموضوع، بمعنى أنها لا تحمل موضوعاً ما سوى الفكرة التي تتضمنها، كما نجد آلية أو غمطية في توزيع الحروف وتكرارها في الشكل المُبين في العمل، وهذا يُشير إلى موت الفن، كما أن هناك صيرورة وتحوّل من صورة شكل إلى صورة شكل آخر، فيظهر في العمل مفاهيم كالتحوّل والعدم والآلية...

ومما يدخل ضمن مفهوم الفن المفاهيمي نشاطات كان للتوثيق فيها دور هام، فقد سجّل الفنان نشاطه في صور فوتوغرافية كظاهرة لما يُسمّى (فن - عمل)، إذ يستخدم الفنان كل وسائل التوثيق ليحوّل الشيء المُجسّد مادياً، وهو العمل الفني، إلى وسيلة استعلام علنية، وهذا ما عُرف بـ(فن الأرض)، أو الاستمرار للاعتدالية من خلال النحت في الطبيعة نفسها⁽¹⁾.

(1) أمهر، عمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 302.

إن تصاميم (فن الأرض) في الطبيعة استخدمت مواد مختلفة، مثل أحجار، أوراق أشجار، الثلوج، الأنهار، البحيرات، الرمال، والجبال، ولم تكن تُشير إلى حركة فنانين ذات أهداف مُمتدة على نطاق واسع فحسب، بل كانت تُشير إلى رغبات الفنانين في فهم وإخضاع الظواهر الطبيعية من تعرية وحركة كواكب ونجوم وحركة الشمس التي تُثبت الاختلافات المتأصلة ما بين الطبيعة والحضارة⁽¹⁾.

وهكذا نجد أن هذا الفن يستمد تصميماته من الأرض، وهو أحد أنواع الفن المفاهيمي، والذي قُدِّر له أن يكون فناً يعتمد على الطروحات المفاهيمية لتصميم موضوعاته في مرحلة تُعدّ من أشدّ مراحل ما بعد الحداثة اضطراباً، إذ شهدت الفنون فيها تحولاً واضحاً في رسم معالم جديدة للخطاب الجمالي، وآثار انعكاسه على الجمهور⁽²⁾.

لقد تحرر فنانو الأرض من قيّدات الفراغ في الاستوديو وصلات العرض، إذ كانوا قادرين على أن يُنشئوا، بمساعدة الديناميت وآلات الحفر والبلدوزرات، تصميمات أرضية ضخمة، وتنقيبات أثرية هائلة، فقد كان حجم مرصد موريس 230 قدم، وأخذ حوالي عدّة أشهر لبنائه⁽³⁾.

في حين أن تصميمات الدوائر الحلزونية، التي تتجسّد في أعمال (روبرت سمثسون)⁽⁴⁾ الأرضية، تُشكّل دالّة أسلوبية خاصة به، كما في تصميمه المشهور

(1.) www.artlex.com (1996 - 2004) Michal Delahunt. P I.

(2) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 303.

(3.) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35.

(*) روبرت سمثسون (1938 - 1973): فنان أرض وكاتب أمريكي، ولد في نيو جيرسي.

(الحاجز الحلزوني)، كما في الشكلين (74، 75) الموضحين في ملحق الأشكال ص (396، 397) المنفذ في عام 1970، نجد صخور البازلت السوداء تمتد إلى خارج المياه النصف شفاقة لبحيرة (كرت سالت) في (اتوا) بمسافة 1500×15 قدم، لتكوّن دوائر حلزونية⁽¹⁾.

ويبدو أن فن الأرض أو الأعمال الترابية تعود إلى بداية السبعينيات، إذ نجد أن فناني الأرض قد ابتعدوا عن صالات العروض والأستوديو، واتجهوا مباشرة إلى الطبيعة، وآثروا التحوّل بعيداً عن التأكيد النحوي على المواد الحقيقية المشتقة من جماليات الحد الأدنى باتجاه التوصل الأكثر صورية، والذي نقشوا فيه أعمالهم على سطح الأرض، وكان من الضروري بالنسبة لفناني الأرض استخدام الطائرات، مما أدى إلى نتائج مأساوية في بعض الأحيان، ومعظم أمثلة فن الأرض ليست قابلة للنقل، فهي أعمال وأفكار بصرية وشكلية للبيئة، وبطبيعة تُشبه ما يقوم به المهندسون للمنتزهات والحدائق والطرق، وقد لجأ فنانون الأرض إلى الوثائق على شكل خرائط وصور فوتوغرافية، كتيبات أشرطة الفيديو...⁽²⁾ ولم يعد العمل الفني يرتبط بأي أثر تزييني أو نظام معماري، ليصبح تساؤلاً أو يأخذ بُعداً فكرياً ونفسانياً جديداً، انطلاقاً من التجربة المباشرة، والفنان المفاهيمي لا يبحث عمّا (يقول) أو (يفعل) بقدر ما يبحث عن نفسه، ويمجد ذاته في (القول) أو (الفعل)، ومن خلال العمل الفني الذي يتخطى قاعة العرض ليشمل العالم، يُعبّر الفنان عن رغبته للدخول جسدياً في العالم، بالانتقال

(1) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 36.

(2) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35.

من الشيء (اللوحة) إلى المدى المحيط به، مُستبدلاً إطار اللوحة بإطار الوجود الذي يُقدّم مدى تشكّلي لا حدود له، ويُتيح القيام بتجربة حقيقية ومباشرة مع العالم⁽¹⁾، الشكل (76) الموضح في ملحق الأشكال ص (397).

وسمى بعضهم هذا النوع من الفنون بـ(الفن المستحيل)، فيما يجحد الناقد الفني الأمريكي (ديفيد ال شيري) أن الفن المستحيل كأشياء ذات أبعاد ضخمة، ومن المستحيل عرضها في المتاحف وقاعات العروض، ومن الصعب جمعها، ومن الأعمال التي يُمكن تصنيفها كفن مستحيل، أرض مليئة بالملح، قاعة مليئة بالأوساخ، صناديق مليئة بالأحجار، قطع من الجليد...⁽²⁾.

ولمّا كان الفن فكرة ومفهوم ولغة، حسب سياقات الفن المفاهيمي الذي يبحث في الكيفية المُفترضة لطبيعة الفن والتعامل معه كقيمة جمالية جديدة، وأن الأساليب التي تسعى إلى تجاوز الحدود الفاصلة بين الفن كقيمة علياً وبين الحياة التي يعيشها المجتمع، وقُدّمت ضمن سياقات الفن كتعليق على الفن، إذ يقول (جوزيف كوزوث): إن الفن لغة وإن الأعمال الفنية كانت حروف الجر بالنسبة للغة⁽³⁾.

وقد كان (جوزيف بويز) أحد أبرز فناني المفاهيمية قد أوجد (نحناً اجتماعياً) وأعطاه (بعداً اجتماعياً)، فهو يُدرك في كل شيء، المبدأ التشكيلي المُتجَلّي فيه، ويصنع من هذه الأشياء المألوفة أعماله النحتية بطريقة تذكرنا بـ(دوشامب) وفنانين آخرين شعروا بضرورة الدمج بين الفن والحياة،

(1) أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 303.

(2.) Robert, Myron: Modern Art in American, Abreer Sandell Crowell Collier Press, New York, 1971, P. 204.

(1) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 35

وباستبعادهم جميع وسائل الاتصال، توصلوا إلى ما عُرف بـ(فن السلوك) أو (فن الجسد)، باعتماد الجسد مادة أساسية للعمل الفني، إذ يقترف الفنان المفاهيمي من الحدوثية، ويتخلّى من كل المقاييس الجمالية والأخلاقية، فد(العمل الفني) المتمثل بحركات تُشبه الممارسات البدائية، يقتصر على الحياة التي تحوّلت إلى (عمل فني)، وأصبح الفن هو الحياة، وهكذا فإن الجسد الذي لا يُقدّم أي هدف للعمل سوى العمل، يُلغى المسافة الفاصلة بين الواقع وترجمته الفنية⁽¹⁾. فموضوعة (دنيس أوبنهايم)⁽²⁾ (وضع للقراءة) عام 1970، يتألف من صورتين فوتوغرافيتين تُسجّلان آثار حُرقة الشمس على جسد الفنان نفسه، وبعضه مُغطّى بكتاب مفتوح، وبعضه ترك مُعرّضاً للشمس، هذا النوع غالباً ما يُصنّف كفن جسدي أو فن عروضي، ومن أجل أن يُنجز عمله، اضطر (أوبنهايم) إلى أن يُعرّض نفسه في الأقل إلى ألم طفيف⁽³⁾، الشكّلين (77) (78) الموضحين في ملحق الأشكال ص (398).

لقد أخضع فنانون الجسد أجسادهم إلى الإهانة، حسب تعبير الناقد الفني (رايتز)، كاحتراق الجسد من حرارة الشمس، أو علامات ونقشات عمّلت على الجلد، مما يجعل الجسد الإنساني مساوياً للمادة في وجودها وفي إدراكها البصري، إذ إن الجسد يُمثّل سلعة استهلاكية⁽³⁾. ويبقى فن الجسد، رغم التحفّظات الكبيرة

(1) أمهز، محمود: الفن التشكيلي المعاصر، المصدر السابق، ص 305 - 306.

(*) دنيس أوبنهايم (1938 -) : فنان أرض وجسد أمريكي.

(2) سمث، ادوارد لوسي: الحركات الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، المصدر السابق، ص 233.

(3) بودريان، جان: المجتمع الاستهلاكي، دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيه. المصدر السابق، ص 169.

عليه، ظاهرة بصرية تجذب الانتباه وتثير الدهشة، من خلال الرسم المتزامن مع التعبير، كحدث يُنشِط من فاعلية الأثر المفاهيمي لكل من الفنان والمتلقي⁽¹⁾.

وما تجدر الإشارة إليه، أن طروحات الفن المفاهيمي قادت إلى البحث في طبيعة جديدة لمفهوم الفن من خلال تناول الجسد الإنساني، بوصفه نتاجاً جمالياً وثقافة توسّع الخصائص المُحفّزة لانحراف الفن وابتعاده عن تقليدية الصفة، والأمر الذي عمل عليه الفن المفاهيمي في مرحلة ما بعد الحداثة، هو تفكيك مشروعية الخطاب الفني للرسم ومعالجته، بأساليب تعتمد فن الجسد سيقاً معرفياً وجمالياً⁽²⁾.

أن فن الجسد، بتخطيه المفاهيم الفنية، إنما يُحرّك الجمهور بعنف، ويقوم بعمل تحريضي، إذ يُسلّط الضوء على عنف الإنسان، إذ كان يُقدّم حركات وحشية لأشخاص عرضوا أجسادهم، ويتضمن وضع لطخات من الدم والأحشاء الحيوانية المُحتنّة على الأجساد المُشاركة، ويمكن عدّه إفصاحاً عن الاغتراب الإنساني العميق وحرية الاختيار بصورة الوعي واللاوعي، ونزوع الذات إلى مُطلقية التعبير، أو معادل للإحساس بالقهر والاغتراب الحضاري. أما رسم الجسد، فقد تمّ وفق شتى الطرق، مثلاً الرسم على منطقة الظهر، الشكليات (79، 80) الموضحين في ملحق الأشكال ص (399)، إذ يقترب من تصميمات هندسية تجريدية، أو أن يتخذ أساليب أخرى.

(1) Mills, Rick, Body Painting and Modeling. www.Bodypainting.com.uk. P. 2 - 3.

(2) John, A. Walker: Art Since Pop, Op. Cit., P. 49.

الفن الكرافيتي:

يعود أصل كلمة كرافيتي (Graffiti) إلى كلمة (Graffio) الإيطالية، وقد وردت في قاموس (ويستر) عام 1983 بمعنى الكتابة أو الخربشة أو الرسم بعجلة، أو رسومات ونقوش قد وُجدت على حجارة الآثار القديمة وجدرانها. وقد كان لها عدة معاني إضافية، وخاصةً عندما استُخدمت وصفاً للرسومات التي تُفَّذت على جدران الأبنية العامة والخاصة، وكذلك قطارات الأنفاق في مدينة نيويورك. ويمكن القول بأن الفن الكرافيتي ما هو إلا عمل يُنجز بسرعة ويُقرأ بسرعة، وينشر بسرعة، ويتلاشى بسرعة، يتألف من إشارات مُشخِطة وشعارات، كما تظهر بصيغة كتابات ورسائل، تكون مُوجَّهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين⁽¹⁾.

بيد أن هناك عوامل عديدة أسهمت في نشوء هذا الفن، أولها: الامتداد التاريخي للكتابة على الجدران، بدءاً من طرق تعبير الإنسان القديم على جدران الكهوف، وثانيهما اكتشاف وتطوّر فن الكتابة كلغة صوتية وصورية للتفاهم بين الشعوب، وثالثها المراحل المتطورة التي شهدتها الرسوم الجدارية في حقبة الفن القديمة والحديثة، إذ إن تلك الممارسات الكتابية تدلّ على نزعة إنسانية للتعبير عن الذات وكشف أسرارها، ومن ثمّ الإفصاح عن كل ما يدور في خلجات النفس البشرية، بما فيها من أفكار ومعتقدات⁽²⁾.

(1) المشهاني، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الحامات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص188.

(2) Halsey and Young, Graffiti and Municipal Administration, The Australian and Newzealand Journal of Criminology, 2002, 35 (2), P. 165. Also see:

ولم تكن بنية هذا الفن وسيلة للإعلان عن مُتطلّبات واقع الثقافة الشعبية التي صبغت فنون مرحلة ما بعد الحداثة، وقد جاءت هذه الأعمال الفنية وفق استجابة ملموسة للتحوّلات التي ظهرت في الصناعة والتكنولوجيا، إذ ظهرت من خلالها سياقات جديدة للتعامل مع طبيعة الفن وإمكانية صناعته، وسعة تداوليته من جانب. ومن جانب آخر، فإن فلسفة هذه المرحلة تُشدّد على أنه من الضروري إعادة قراءة مفهوم الفن وفق آليات شعبية للمجتمع الثقافي، والذي يعدّ الثقافة بمثابة ممارسات شعبية، تُنفَّذ بشكل مباشر مع الجمهور، كشيوخ ثقافة (Hip - Hop)، والتي توصف بأنها ثقافة الشارع، ثقافة الملوك، والشباب، كما تطرح أنواعاً من الموسيقى ونظم الشعر والرقص، وتنظيم حواجزه التي تُستخدم مع أعمال الكرافيت، وذلك للتعبير عن ثقافة تتشكّل من خلال الأفكار والممارسات الفنية⁽¹⁾. ويمكن القول بأن الفن الكرافيتي ظهر في ثمانينيات القرن الماضي، ويمكن عدّه نوعاً من الفنون الهجينة وغير النقية، وظهورها يعكس وضعاً اجتماعياً يُقال عنه بأنه بائس، يُعاني فيه الإنسان/ الفنان من الفقر والحرمان والكتب، ليأتي احتجاجه عبارة عن تعبيرية فنية، رافضاً كل القواعد والأنظمة والأعراف الاجتماعية، إلى حد اتهامه بالتدمير والتخريب، وهذا ما جعل هذا الفن يقف في مواجهة السلطات الحكومية وسلطات المؤسسة الفنية، وبعد ذلك تم احتواء هذا الفن وتدجينه، ومن ثم تدجين هذا الفن والفنان ضمن

Susan Cearson and Paul Wilson, Preventing Graffiti and Vandalism, Australian Institute of Criminology, 1990, P. 8, In: Graffiti Regulation, Freedom, by: Elisa Arcion.

(2) Jones, Mick, Graffiti Culture and Hip Hop Working From within, Brisbane, Australia, 2003, P. 1.

بنية النظام الاستهلاكي والرأسمالي الأمريكي، لأنه يتماشى مع أفكار ما بعد الحداثة في سعيها إلى إبراز الهامش، وتأكيد المُبتذل وجعله في بؤرة الاهتمام⁽¹⁾.

أن الفن الكرافيي يُشكّل ظاهرة جمالية وفنية، ذاع صيتها في كل أنحاء العالم انطلاقاً من نيويورك في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، إذ إن هذا الفن يختلف عن الرسوم الجدارية المُتعارف عليها من حيث الفلسفة الخاصة به، وطبيعة تناوله للموضوعات، والأساليب المُتعددة لتنفيذها، وبما أن الكرافيي هو (فن الشكل)، فإنه يتميز بطابع هندسي، إذ تتأسس الأشكال الحروفية في مساحة العمل التصميمي وفق مبدأ توسيع مفهوم المنجز الجمالي بناًياً ومعرفياً، إذ إن التداخل (الكتابي) (الحرف) يعمل على إضفاء رؤية جمالية للبناء الشكلي، ومن ثمّ تنافذ وحداته البصرية مع القرارات المُتعددة للمعنى، وتفكيك الرموز في بنيتها العامة، الشكليين (81، 82) الموضحين في ملحق الأشكال ص (400).

في حين أن مفهوم (التفكّك) يُصبح مقولة جمالية تعكس حقيقة التوالد في المعنى، والتنوّع في النسق الدلالي.

ويمكن القول إن جذور هذا الفن تلتقي أولاً: بطبيعة تطور الإنسان في مراحل نموه المختلفة، فمن التخطيطات العشوائية التي يُحدثها الأطفال على الجدران والأرضيات، إلى الرسومات الكرافيتية التي تمتلئ بها جدران الأبنية وأرصفت الشوارع، والتي يقوم بفعلها الأطفال المراهقون أحياناً، ثانياً: أن جذور هذا الفن مُمتدة منذ ما قبل التاريخ وحتى اللحظة الحاضرة الآنية، وتُضخّح

(1) المشهداني، نادر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخانات في فن ما بعد الحداثة، المصدر السابق، ص 188.

علاقته بالفنون البدائية والخربشات الأثرية التي ظهرت في الحضارة الرومانية وحضارة بومباي، إذ تمثلت بالتلقائية وسرعة التنفيذ، أما علاقة الفن الكرافتي بالفن الحديث، فهي علاقة تتميز بتعدد مستوياتها، يمثل المستوى الأول 143 بالتجاوزات التي مارسها أشهر فناني الحدادة، ف(دوشامب) سمح لنفسه بتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة، عندما استخدم مُنتجات جاهزة الصنع كأعمال فنية، مثل عمله النافورة (1917)، والذي وقع عليه باسم مستعار (M. Muth) استجابة لشروط المؤسسة الفنية للموافقة على عرضه⁽¹⁾.

فالاسم المستعار يرسم علاقة واضحة مع المنهج الذي سلكه الفنانون الكرافتيون الذين يستخدمون أسماء مستعارة بوصفها هوية معرفة عليهم، وإذا حصل على المنتج عن طريق الشراء، أو عثر عليه، فإنه قد لجأ إلى الاستعارة (الاختلاس المشروع)، وهذا ما ينطبق على (لوحة الموناليزا) لـ(دوشامب) عام 1919، عندما أضاف إليها الشوارب واللحية، وهو لا يختلف كثيراً عن فعل الاختلاس للفنان الكرافتي عندما يضع اسمه على قطارات الأنفاق، وجدير بالذكر أن اسم الفنان وتوقيعه أهم عنصر في الفن الكرافتي، إذ يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعرف بالفنان، مهما تنوعت المجالات والتطورات⁽²⁾.

لتوضيح انعكاسات الأبعاد المفاهيمية والجمالية للدادائية نحلل أحد

(1) المشهديات، ثائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد

الحدادة، المصدر السابق، ص 190.

(2) المصدر نفسه، ص 191.

النتائج الفنية للفنان كيفين سولو (كرافيت رقم (11) 2001 ضمن توجهات الفن الكرافيتي كما الشكل المبين في ملحق الأشكال ص (401).

بصوّر العمل رسومات كاريكاتورية نُفّذت على الجدار بأسلوب مُترابك ومتنوّع، فإلى يمين اللوحة حروف شكّلت وتداخلت بطريقة مُعيّنة، وإلى اليسار رجل يُشبه إلى حدّ كبير، الشخصيات الكاريكاتورية، وقد دوّن على الجدار وباللون الأسود رقم 1996، وإلى أعلاه تقريباً وفي وسط اللوحة، ملامح غير واضحة لشخصٍ ما رُسم على الجدار، وإلى أعلى اللوحة يساراً توقيع الفنان الذي يُعدّ بمثابة هويّة معرفة للفنان صاحب اللوحة.

إن العمل قد ازدحم فضاءاته وأرضيته بالمساحات والألوان والحروف بطريقة فوضويّة لاعقلانيّة تعكس روح السخرية التي يمارسها فنانو الكرافيت في نتاجاتهم الفنية، فالرسومات الكاريكاتورية تُذكّرنا برسومات الدادا الكاريكاتورية التي تحمل روح الدعابة، باستعمال خطوط وألوان وأشكال تُشير إلى الناحية الكاريكاتورية، وإذا نظرنا إلى العمل نجد فراغاتها ومساحاتها قد ملئت بألوان وأشكالٍ متنوّعة، تُفصح عن مضامين عديدة، منها ما هو شخصي، اجتماعي، سياسي، ديني، ثقافي، تجاري،... وبذلك فإن فن الإعلان يكون مع الفن الكرافيتي خاضعاً لخصائص غير مُستقرّة بسبب سرعة التنفيذ والعشوائية والتداخل بين مفردات التكوين. وإذا استرجعنا الذاكرة، نجد أن الفنانين الدادائيين قد لجأوا إلى الاستعارة، كما فعل (مارسيل دوشامب) عندما استعار لوحة الموناليزا عام 1919 (أحد مقتنيات السيدة ماري) مُضيفاً إليها الشارب

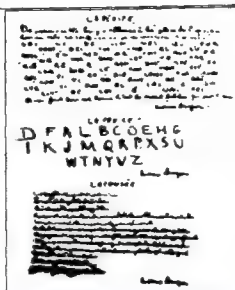
لتكون من أعماله الشهيرة، إذ وَقَّعَ عليها باسم مُستعار، وهذا لا يختلف عن فعل الاختلاس للفنان الكرافيقي عندما يضع اسمه على قطارات الأنفاق؛ لأن اسم الفنان وتوقيعه يُعدّ عنصراً مهماً يتسم بسرعة القراءة وسهولة التعريف بالفنان. إذ يكون التوقيع مُتقناً جداً ومعتماً على الجمهور. ويظهر بصيغة واحدة تدل على شخصية الفنان طيلة حياته وبمثابة الشعار الذي يدل على الفنان واسلوبه. وخلاصة ذلك أن مفاهيم وطروحات الدادا طُبِّقَت في فنون ما بعد الحداثة. وتحديد الفَن الكرافيقي، فالفنان (مارسيل دوشامب) سمح لنفسه بتجاوز كل الأعراف والتقاليد الفنية السائدة عندما استعمل مُنتجات جاهزة الصنع، كأعمال فنية، مثل المبولة (النافورة The Faintain عام 1917) والذي وَقَّعَ عليها باسم مُستعار هو (M. Muth) استجابةً لشروط المؤسسة الفنية حتى توافق على عرضه. وهذا ما ينطبق على الفن الكرافيقي الذي سلك المنهج ذاته في استعماله للاسم المُستعار، بمعنى أن مفاهيم الدادا انعكست على فنون ما بعد الحداثة، وخاصةً الفن الكرافيقي الذي تأثر بفن الإعلانات المطبوعة، إذ يميل فنانون الكرافيت إلى الرسم على جدران الأبنية في المدينة، مُحققين شعبيةً واسعة في طرقات المدينة، ومُعبرين عن الوضع البائس الذي يُعاني فيه الإنسان من الكبت والحرمان، رافضين كل القواعد والأنظمة إلى حدّ اتهامهم بالتدمير والتخريب، مما جعل رسوماتهم تبدو إشارات مُشخطة أو وسائل وكتابات موجهة إلى مجموعة كبيرة من المشاهدين، موظفين بذلك المنظومة الخيالية، إذ تُشكّل أعمالهم موقف احتجاج ورفض للنظام وسلطته، توافقاً مع نغمة الحياة السريع والمتغير؛ لأن هكذا أعمال تمثّل حالة الفوضى والعبث والاغتراب والعدمية، وبما أن الفن

الكرايفتي يُعدّ انعكاساً لوضع اجتماعي بائس، فهو بذلك يلتقي مع طروحات الدادا مفاهيمياً؛ لأنها انعكاس لحالة الفوضى والعبث بعد الحرب العالمية الأولى، فضلاً عن فقدان الثقة بالقيم والأعراف السائدة، وعجز الإنسان عن حل مُشكلاته، فأخذت الحركة تُنادي بعدم اللامبالاة والاستهزاء واللاعقل تماشياً مع طروحات فن ما بعد الحداثة، مما يؤكّد تقارب الدادا بنائياً وفكرياً مع فنون ما بعد الحداثة.

ملحق الأشكال



شكل (2)
أبولينر (ساعة الغد)



شكل (3)

أراغون (قصيدة عام 1920)



شكل (4)

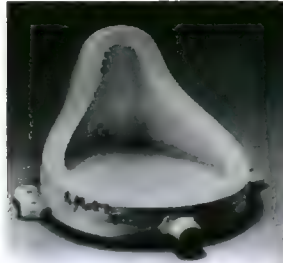
مارسيل دوشامب (الموناليزا)

L.H.O.O.Q



شكل (5)

مارسيل دوشامب (حاملة القناني)



شكل (6)

مارسيل دوشامب (النافورة)



شكل (7)

فرانسيس بيكايا (ماكينة تدور بسرعة)



شكل (8)

فرانسيس بيكايا (I see again in memory My Dear Udnie)



شكل (9)

مارسيل دوشامب (امرأة عارية على السلم)



شكل (10)

مارسيل دوشامب (مسحوق الشوكولاتة)



شكل (11)

كورت شويتز (Okola)



شكل (12)

مارسيل دوشامب (وجه فتاة)



شكل (13)
(رقصة دادائية)



هول هوسمان (الأجدية)



شكل (15)
جورج غروز (المخترع التعميس)

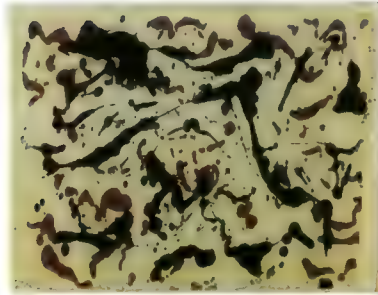


شكل (16)
هانز آرب (الراقص)



شكل (17)

هانز آرب



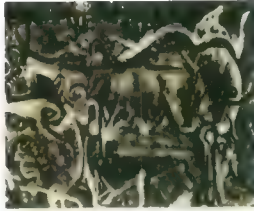
شكل (18)

جاكسون بولوك (بلا عنوان)



شكل (19)

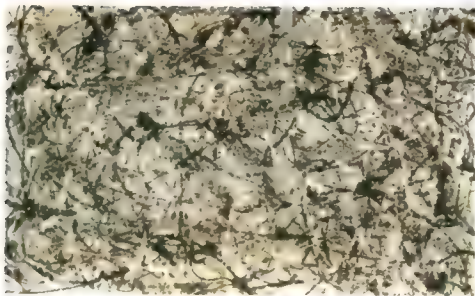
جاسون بولوك (إيقاع الخريف [رقم 30])



شكل (20)
جاكسون بولوك (هي - الذهب)



شكل (21)
جاكسون بولوك (بلا عنوان)



جاسون بولوك (رقم 1) زيت على كانفاس 1947



شكل (22)

وليم دي كوننغ (ضربات لونية)



شكل (24)
وليم دي كوننغ (نساء I)



شكل (23)
وليم دي كوننغ (نساء II)



شكل (25)
جين دويوفيه (فعالية واقعية)



شكل (26)

جين دوبوفيه (Site Avive 2 Personnage)



شكل (27)

جين دوبوفيه (سيدة تطحن القهوة)



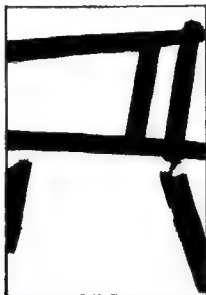
شكل (28)

جين دوبوفيه (منظر في باريس : حياة المتعة)



شكل (29)

جين دوبوفيه (الغجرية)



شكل (30)

فرانز كلاين (**Forme Blanches**)



شكل (31)

فرانز كلاين (انعكاسات سوداء)



شكل (32)

مارك روئكو (أحمر، أبيض وجوزي)



شكل (33)

مارك روئكو (برتقالي على وردي)



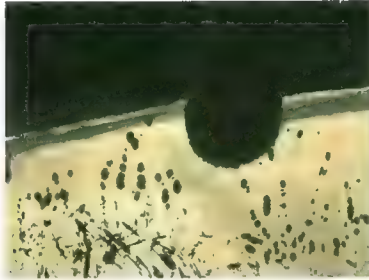
شكل (34)

مارك روئكو (الرقم 13 مع احمر وأبيض على الأصفر)

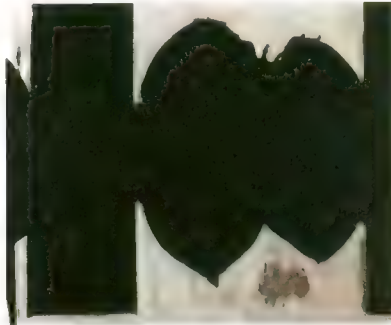


شكل (35)

مارك تويي (تطور التاريخ)



شكل (36)
مارك توبي (منظر لرأس)



شكل (37)
روبرت موزرويل (Hartley in London)



شكل (38)

روبرت موذرويل (الوجود السلفي)



شكل (39)

أندي وارهول (علب حساء كامبل)



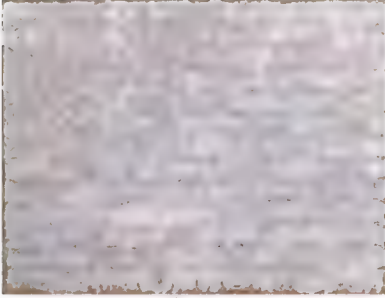
شكل (40)
روبرت روشنبيرغ (الماهر)



شكل (41)
روبرت روشنبيرغ (Odalisk تركيب خشبي مع
قصاصات ورقية ومواد مختلفة)



روبرت روشنبيرغ (1963 Estate زيت على كانفاس



شكل (42)

جاسبر جونز (العلم الأبيض)



شكل (43)

جاسبر جونز (علب جعة)



شكل (45)

أندي وار هول (جاكليين كندي)



شكل (44)

أندي وار هول (مارلين مونرو)



شكل (46)

أندي وار هول (غلب البريللو)



أندي وار هول (قناني الكوكاكولا) 1962 زيت على كانفاس



شكل (48)
ريتشارد هاملتون (هي)



شكل (49)

ريتشارد هاملتون (نرى ما الذي يجعل بيوتنا
اليوم يمثل هذا الاختلاف والمتعة ؟)



شكل (50)

مرسال ريس (تصوير بسيط وهادئ)



شكل (51)

روي ليشنتين (Flatten Sand – Fleas)



شكل (52)

روي ليشنتين (بلا امل)



روي ليشنتشتين الرقص (ستوديو الفنانين) 1974



دوان هانسن (سنياح) 1970 صورة فوتوغرافية



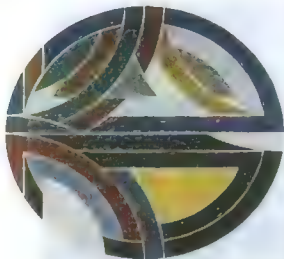
شكل (54)

رالف كوينغز (حياة هادنة)



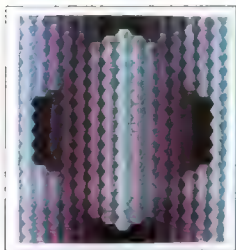
شكل (53)

ريتشارد إيستز (منظر طبيعي مدني)



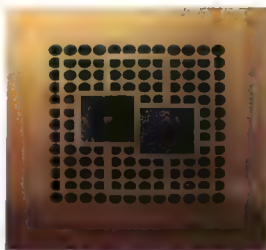
شكل (55)

جيسوس وافائيل سوتو (زيغ دا . .)



شكل (57)

فيكتور فازاريلي (Screen Print)

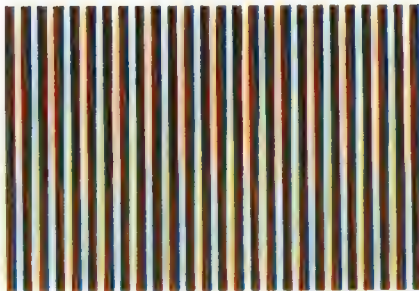


شكل (56)

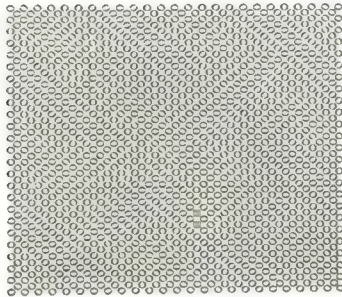
فيكتور فازاريلي (Belatrix)



شكل (58)
مارسيل دوشامب (حركة)



شكل (59)
بريدجت رايلي (طائر النار)



شكل (60)

بريدجت رايلي (الاضطراب)



شكل (61)

بريدجت رايلي (ومادي 19)



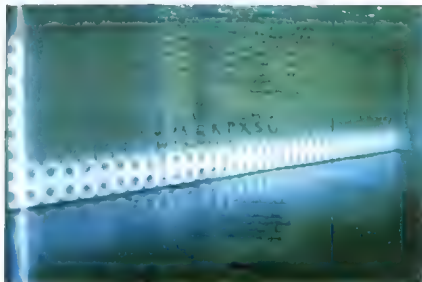
شكل (62)
بريدجت رايلي (القطعة 5)



شكل (64)
دان فلافن (بلا عنوان)

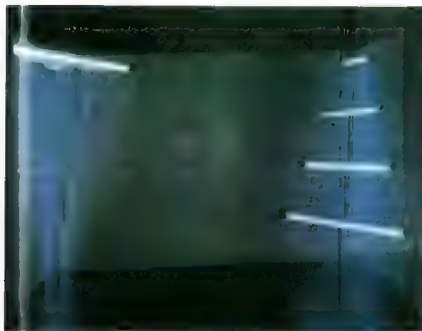


شكل (63)
دان فلافن (بلا عنوان - إلى SM)



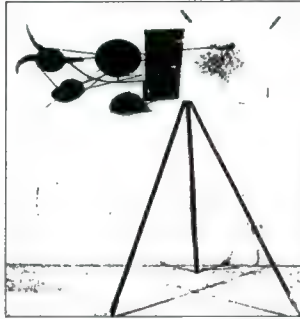
شكل (65)

دان فلافن (بلا عنوان - في ذكرى والدي)



شكل (66)

دان فلافن (بلا عنوان - إلى جانب رايدون سمث)



شكل (67)

جان تانغلي (Metamachine 4)



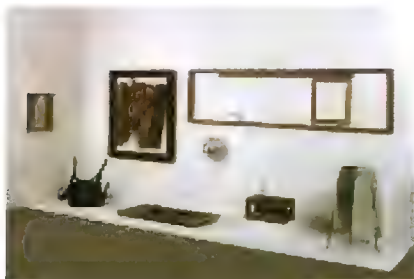
جان تانغلي (ماكينة) 1960 معدن طلائي



شكل (68)

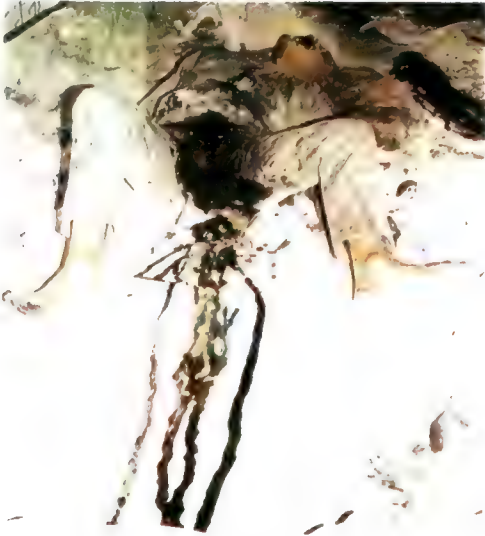
ستيوارت برسلي

(Artist as whore, an event Christmas)



شكل (69)

روبرت فيللو (سبعة استعمالات بسيطة لمادة الحرب)



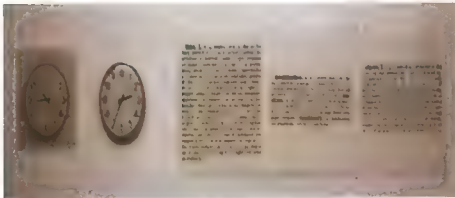
ستيوارت بريسلي (Artist as Whore, an Event Christmas) 1972 – 1971



دانيال سبوري (قصائد الشر) 1959 - 1960



دونالد جود (مصاديق بلا عنوان) 1968



شكل (71)

جوزيف كوزوث (واحدة وثلاث ساعات)

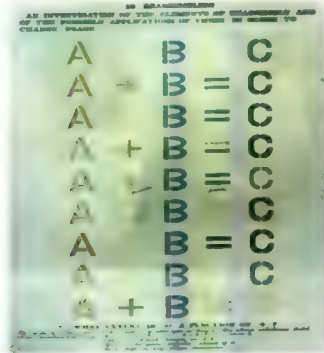


شكل (72)

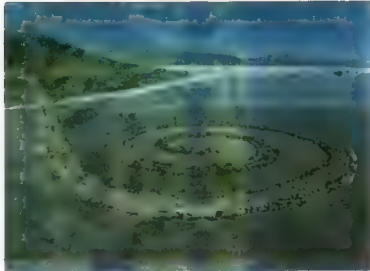
جوزيف كوزوٲ (واحد وثلاث كراسي)



جوزيف كوزوٲ (واحد وثلاث كراسي) 1965

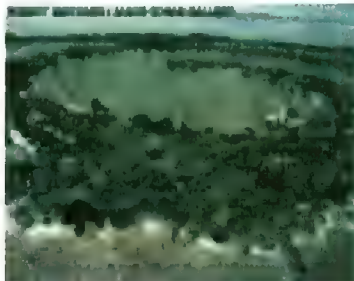


شوساكو اراكاوا 1968 - 1969 (زيت يرسم على خط سعري)



شكل (74)

روبرت سمسون (الحاجز الخلزوني)



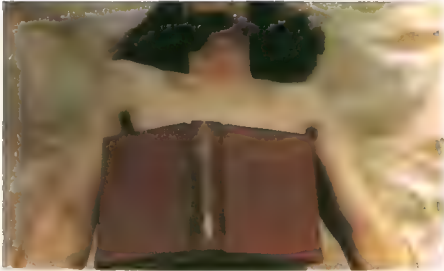
شكل (75)

روبرت سمشون (حاجز ماء حلزوني)



شكل (76)

روبرت موريس (نقطة مراقبة)



شكل (77)
دنيس أوينهايم (وضع القراءة)

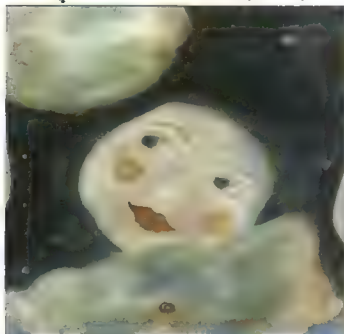


شكل (78)
دنيس أوينهايم (وضع القراءة)



شكل (79)

مؤسسة الملوك الثلاثة التطبيقية (تجريد هندسي)



شكل (80)

رك ميلز (كاتي)



شكل (81)

مؤسسة (Urban 75 ny 310)



شكل (82)

مؤسسة Black Stump (مشغل الكرافيت)



کيفين سوالو (کرافيت رقم (11)) 2001

المراجع



المراجع

الكتب:

- _____: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ط4، دار المعارف، مصر، 1974.
- _____: من التأثرية إلى الحداثة: قرن من التصوير الفرنسي من كورو إلى بيكاسو. القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين. متحف محمد خليل، القاهرة، ب.ت.
- إبراهيم، زكريا، مشكلة البنية، مكتبة مصر، ب.ت.
- ر. هـ. عبد الله، معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.
- إبراهيم، عبد الله: المركزية الغربية: إشكالية التكون والتمركز حول الذات. المركز الثقافي في العربي، بيروت، ب.ت.
- أبو ريان، محمد علي: فلسفة ونشأة الفنون الجميلة، ط5، دار الجامعات المصرية، 1977.
- أدهم، سامي: العدمية النهلستية: بحث في أنطولوجيا الخير والنشر والجمال. دار الأنوار للطباعة والنشر والتوزيع، دار الفارابي، بيروت، 2003.
- أدهم، سامي: ما بعد الحداثة (انفجار عقل أواخر القرن)، ط1، دار كتابات، بيروت، لبنان، 1994.
- إسماعيل، عز الدين: الفن والإنسان، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1974.

- افاية، محمد نور الدين: الحداثة والتواصل، ط2، دار أفريقيا الشرق، 1998.
- أفلاطون: محاوره تيتاتوس، ت: أميرة حلمي مطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
- الألويسي، حسام الدين: الفلسفة اليونانية قبل سقراط، ط1، منشورات دار الحكمة، بغداد، 1990.
- أمهر، محمود: الفن التشكيلي المعاصر؛ التصوير (1870 - 1970)، دار المثلث للتصميم والطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1981.
- أمين، عثمان: رواد المثالية في الفلسفة الغربية، ط2، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1987.
- بارت، رولان: مبادئ في علم الدلالة، تعريب: محمد البكري، ط2، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1996.
- باومر، فرانكلين ل: الفكر الأوروبي الحديث؛ الاتصال والتغيير في الأفكار من 1600 - 1950، ج3، ت: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- باونيس، الآن: الفن الأوروبي الحديث، ت: فخري خليل، م: جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، 1990.
- بدوي، عبد الرحمن: ربيع الفكر اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1946.
- برادبري، مالكم وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج1، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987.

- برادبري، مالمك وجيمس ماكفارلن: الحداثة، ج2، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
- بروكر، بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ت: عبد الوهاب علوي، م: جابر عصفور، ط1، منشورات المجمع الثقافي، أبو جني، 1995.
- بري، جرمين: البير كامو، ت: جبرا إبراهيم جبرا، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار الثقافة، بيروت، نيويورك، 1968.
- البزاز، عزام وآخر: أسس التصميم الفني، المكتبة الوطنية، دار الكتب، بغداد، 2001.
- البسيوني، محمود: الفن الحديث؛ رجاله، مدارس، آثاره التربوية، دار المعارف بمصر، 1965.
- بهنسي، عفيف: موسوعة تاريخ الفن والعمارة (الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم)، ط1، المجلد الثاني، دار الرائد اللبناني، 1982.
- بودريان، جان: المجتمع الاستهلاكي؛ دراسة في أساطير النظام الاستهلاكي وتراكيه، ط1، تعريب خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1995.
- بيرمان، مارشال: حداثة التخلف (تجربة الحداثة)، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص - نيقوسيا، 1993.
- تسدول، كارولين وآخر: ما بعد التعبيرية التجريدية؛ فصل ضمن كتاب: الموجز في تاريخ الرسم الحديث لهربرت ريد، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
- تشرينسفسكي، ن.غ: علاقات الفن الجمالية بالواقع، ت: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1983.

- التكريتي. جميل نصيف: المذاهب الأدبية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990.
- تورين، ألان: نقد الحداثة؛ الحداثة المظفرة، ولادة الذات، ج2، ت: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1998.
- توفيق، سعيد: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، دمشق، 1992.
- توفيق، سعيد محمد: ميثافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
- ثروة، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، مكتبة النهضة، بغداد، 1985.
- الجاخنجي، محمد صدقي: الفن التصويري المعاصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1961.
- الجادر جي، رفعة: حوار في بنوية الفن العمارة، ط1، لندن، 1995.
- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ت: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سينا، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.
- حامد أبو أحمد: الخطاب والقارئ؛ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، كتاب الرياض، ع30، 1996.
- حرب، علي: نقد الحقيقة، والنص والحقيقة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
- حسن، محمد حسن: الأصول الجمالية للفن الحديث، دار الفكر العربي للطبع والنشر، مصر، ب ت.

- الحلاق، محمد راتب: النص والممانعة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999.
- حمودة عبد العزيز: المرايا المحدثية من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن، 1998.
- حنا، عيود: الحداثة عبر التاريخ (مدخل إلى النظرية)، منشورات إلى اتحاد الكتاب العرب، 1981.
- حنا، عيود: الحداثة عبر التاريخ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.
- الحوالي، سفرين عبد الرحمن: مقدمة في تطوّر الفكر الغربي والحداثة، ع199، ربيع الأول، 1425هـ.
- خالد، عبد الكريم هلال: الاغتراب في الفن، ط1، منشورات جامعة قاز يونس، 1998.
- الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1998.
- الخطيب، عبد الله: الإدراك العقلي للفنون التشكيلية، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، 1998.
- خميس، حمدي: التذوق الفني ودور الفنان والمستمع، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، ب ت.
- داسكال، مارسلو: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ت: حميد الحمداني وآخرون، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987.
- دوبليسيس، أيفون: السورالية، ت: هنري زغيب، ط1، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.

- ديكرات، رينيه: التأملات في الفلسفة الأولى، ت: عثمان أمين، مكتبة القاهرة الحديثة، 1956.
- ديوي، جون: الفن خبرة، ت: زكريا إبراهيم، مكتبة مصر القاهرة، 1963.
- ر. م، البريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ت: جورج طرايشي، ط3، دار منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1983.
- رافيندران، س: البنيوية والتفكيك، ط 1، ت: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002.
- الراوي، عبد الستار عز الدين: ثورة العقل، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
- رسل، برتراند: حكمة الغرب (الفلسفة الحديثة والمعاصرة)، ج2، ت: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الرسالة، الكويت، 1983.
- رسول، رسول محمد: الحضور والتمركز؛ قراءة في العقل الميتافيزيقي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
- روبرت شولن: السيمياء والتأويل، ت: سعد الغانمي، ط1، 1994.
- الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، 2000.
- ريد، هربرت: الموجز في تاريخ الرسم الحديث، ت: لمعان البكري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.
- زيادة، رضوان جودت: صدى الحداثة؛ ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

- سبيلا، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مركز دراسات فلسفة الدين، وزارة الثقافة، بغداد، 2005.
- ستروك، جون: البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، يناير 1978.
- سعيد، أبو طالب محمد: علم النفس الفني، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1990.
- سليمان، حسن: الحركة في الفن والحياة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب المصري، القاهرة، ب ت.
- سماح رافع محمد: المذاهب الفلسفية المعاصرة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1973.
- سمث، إدوارد: فن ما بعد الحداثة، الموسوعة الصغيرة، ت: فخري خليل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ب ت.
- سمث، إدوارد لوسي: الحركة الفنية بعد الحرب العالمية الثانية، ت: فخري خليل محمد وجبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995.
- شاخت، ريتشارد: الاغتراب، ت: كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.
- الشاروني، حبيب: بين برجسون وسارتر؛ أزمة الحرية، دار المعارف، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1963.
- الشاروني، يوسف: اللامعقول في الأدب المعاصر، الهيئة العامة للتأليف والنشر، دار الكتاب العربي، 1969.

- الشوك، علي: الدادائية بين الأمس واليوم، وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ب ت.
- شولتز، أوفي: كانت، ت: اسعد رؤوف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.
- الشيخ، محمد وياسر الطائري: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة: حوارات مُتقاة من الفكر الألماني المعاصر، ط 1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996.
- صليحة، نهاد: التيارات المسرحية المعاصرة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، ب ت.
- عباس، راوية عبد المنعم: الحس الجمالي وتاريخ الفن، ط 1، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1998.
- عباس، راوية عبد المنعم: القيم الجمالية، دار المعرفة، الإسكندرية، 1987.
- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة من النبوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن. الكويت، 1998.
- عبد الله، عادل: التفكيكية، إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الكلمة للنشر والتوزيع والطباعة، سوريا، دمشق، ط 1، 2000.
- عطية، عبود: جولة في عالم الفن. ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985.
- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأوربية المعاصر، دار الفكر، بيروت، ب ت.
- عوض، رياض: مقدمات في فلسفة الفن، ط 1، طرابلس، لبنان، 1994.

- غالب، مصطفى: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979.
- الغرب، روز: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1952.
- غصن، أميرة: نقد النفس عنه في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار المدى للنشر، بيروت، ب.ت.
- غصن، أمينة: جاك دريدا في العقل والكتابة والختان، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، دمشق، 2002.
- الفاخوري، حنا و خليل الجر: تاريخ الفكر الفلسفي عند العرب، ط1، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، 2002.
- فاخوري، عادل: تيارات في السيمياء، الموسوعة الفلسفية العربية، مج 2، ق 1، ط1، بيروت، معهد النماء العربي، 1988.
- فرانكفورت وآخرين: ما قبل الفلسفة؛ الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، ط2، ت: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
- فرحان، محمد جلّوب: النفس الإنسانية، دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1986.
- فرويد، سيجموند: معالم التحليل النفسي، ت: محمد عثمان نجاتي، ط7، دار الشروق للطباعة والنشر، 1988.
- فنك، يوجين: فلسفة نيتشه، ت: إلياس بديوي، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1974.
- فيرست، ليليان: الرومانتيكية، ت: عدنان خالد، منشورات المركز الثقافي، بغداد، 1978.

- فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ت: د. ميشال سليمان، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، ب ت.
- كالدي، جون: أصول الفن الحديث 1905 - 1914، ت: لمعان البكري، بغداد، العراق، ب ت.
- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة الحديثة، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الفلسفية، 1962.
- كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، بيروت، دار القلم، ب ت.
- الكروي، راجح: دور الحس في عملية المعرفة، عن المؤسسة الإسلامية: كريستوفر نورس: التفكيرية النظرية والتطبيق، ت: رعد عبد الجليل جواد، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1996.
- كريم، منى: الفلسفة اليونانية في عصورها الأولى، مطبعة الإرشاد، بغداد، 1966.
- كورك، جاكوب: اللغة في الأدب الحديث؛ الحداثة والتجريب، ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
- كيرزويل، أدith: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ت: جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، بغداد، العراق، 1985.
- لويس، جون: مدخل إلى الفلسفة، ت: أنور عبد الملك، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978.
- مارتين، مارسيل: اللغة السيميائية، ت: سعد مكاوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، 1964.
- المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد، سلسلة الكتب الحديثة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973.

- مجاهد، عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة، 1977.
- محمود، زكي نجيب وأحمد أمين: قصة الفلسفة اليونانية، ط4، لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1958.
- مديك: قاموس الرسامين في العالم، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، 1996.
- مصطفى، محمد عزت: قصة الفن التشكيلي، ج2، دار المعارف بمصر، 1964.
- مصطفى غالب: نيتشه، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1979.
- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال؛ نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بغداد، 1984.
- مطر، أميرة حلمي: فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974.
- مولر، جي، أي وفرانك إيغلر: مائة عام من الرسم الحديث، ت: فخري خليل، دار المأمون، 1988.
- النشار، علي سامي: نشأة الفكر الفلسفي عند اليونان، ط2، الإسكندرية، 1964.
- النشار، علي سامي وآخرون: ديمقريطس؛ فيلسوف الذرة وأثره في الفكر الفلسفي حتى عصورنا الحديثة، الهيئة المصرية العامة، الإسكندرية، 1972.
- نوريس، كريستوفر: نظرية لا نقدية؛ معالجة ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ت: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، ب ت.

- هارفي، ديفيد: حالة ما بعد الحداثة؛ بحث في أصول التغيير الثقافي، ط1، ت: د. محمد شيا، المعهد العالي للترجمة، الجزائر، بيروت، 2005.
 - هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.
 - هولب، روبرت: نظرية التلقي؛ مقدمة نقدية، ت: د. عز الدين إسماعيل. ط1، النادي الأدبي الثقافي بمكة، 1994.
 - هويسمان، دنسي: علم الجمال، ت: ظافر الحسن، ط4، منشورات عويدات، بيروت - باريس، 1983.
 - ويد، نيكولاس: الأوهام البصرية فنّها وعلمها، ت: مي مظفر، دار المأمون، بغداد، 1988.
 - يثوكلايس، أكسريس: سقراط، ت: طلال السهيل، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1987.
 - يوسف، عقيل مهدي: الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى الفنية، بغداد، 1989.
 - يونان، رمسيس: دراسات في الفن، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ب ت.
- المعجمات والموسوعات**
- الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الفلسفية، ط1، دار ابن زيدون، بيروت، ب ت.
 - رزوق، اسعد: موسوعة علم النفس، ط1، م: عبد الله عبد الدايم، الموسوعة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977.
 - روزنتال، م. وآخرون: الموسوعة الفلسفية، وضع لجنة من علماء

- السوفيت، ط3، ت: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1981.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الفكر، بيروت، ب.ت.
- عناني، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مكتبة لبنان، 1996.
- غريال، محمد شفيق: الموسوعة العربية الميسرة، دار الشعب ومؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1959.
- كامل، فؤاد وآخرون: الموسوعة الفلسفية المختصرة، مكتبة النهضة، بغداد، ب.ت.
- لويس معلوف: المنجد في اللغة، ط1، الطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960.
- مذكور، إبراهيم: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، 1979.
- الأطاريح والرسائل
- الخفاجي، فاطمة لطيف عبد الله: جدلية التلقي في الرسم الأوربي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.
- الخفاجي، مواهب عبد الحميد: سمات الحداثة في الرسم العراقي المعاصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003.

- الدليمي، رياض هلال مطلق: بنائية الشكل الخالص في الرسم التجريدي الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004.
 - فرمان، عاصم: الثابت والمتحول، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.
 - القرغولي، محمد علي: جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، 2006.
 - ماجد، علي مهدي: الحداث وتطبيقاته في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بابل، كلية التربية الفنية، 2003.
 - محمد، عاد محمود حمادي: اللعب في الرسم الحديث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2004.
 - المشهداني، نائر سامي: المفاهيم الفكرية والجمالية لتوظيف الخامات في فن ما بعد الحداثة، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الفنية، جامعة بابل، 2003.
 - الناصري، ماهر كامل نافع فرحان: العلاماتية في رسوم محمد مهرا الدين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، 2004.
- المجلات والصحف**
- أفندي، حسن: جماليات الخلاص مهمات الفن؛ دراسة نقدية في فلسفة شوبنهاور الجمالية، مجلة آفاق عربية، ع3-4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (آذار، نيسان)، 2000.

- _____: الفن البصري والفن العربي، مجلة الحياة التشكيلية، ع3، وزارة الثقافة والإرشاد عمان، 1981.
- بندق، مهدي: المشروع الحدائي لجابر عصفور، النادي الأدبي بمحائل: مجلة رؤى، ع3، السنة الأولى 1988.
- بنفنست، أميل: سيمولوجيا اللغة، في أنظمة العلامات، تعريب: فنون مبارك، مجلة دراسات أدبية ولسانية، المغرب، 1986.
- بتركاد، سعيد: سيميائيات بيرس، مجلة علامات، ع1، السنة الأولى، 1994.
- جون وليافر: الحدائة في الشعر 1900 - 1930، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، ت: صالح الحافظ، السنة الثامنة، 1988.
- حسن، إيهاب: الحدائة في الثقافة والفن، ت: عدنان المبارك، مجلة الثقافة الأجنبية، ع4، السنة الثامنة، بغداد، 1988.
- رافيندرن، سنكران: جاك دريدا ونظرية التفكيك، ت: خالد حامد، مجلة ثقافية، ع34، السنة السادسة، 2001.
- رسل، جون: كيف نشأ البوب آرت، مجلة آفاق عربية، ع16 أيلول 1991.
- ستوري، جون: ما بعد الحدائة، جريدة الأديب، ع29، دار الأديب للصحافة والنشر، بغداد، الأربعاء 7 تموز 2004.
- السعدون، ناصرة: ما بعد الحدائة ما قبل 2000، مجلة آفاق عربية، ع7 تموز 1986.
- شاول، بول: نحن والحدائة والعولة، جريدة المستقبل، ع1406، الاثنين 22/9/2003.

- صبحي حيدري: تفكيكية جاك دريدا، جريدة القدس العربي، ع 1722 في 3/11/2004.
- صفدي، مطاع: عصر الحداثة البعدية، الفردي، الإبداعي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1989.
- عدنان المبارك: بيانات عقود القرون الأولى، ت: عدنان المبارك، مجلة الكرمل، ع 17، قبرص، 1985.
- كورك، جاك: الحداثة في الأدب والفن، جسر إلى الآخر، ت: رعد إسكندر، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 4، السنة الثامنة، 1988.
- م. هـ. إبراهيم: المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، ت: د. عبد الله معتصم الدباغ، مجلة الثقافة الأجنبية، ع 3، السنة 7، 1987.
- مرسي، أحمد: الاتجاهات المضادة للفن، مجلة آفاق عربية، ع 10، السنة 10، 1985.
- نفادي، السيد: السيميولوجيا وعلاقتها بالفلسفة والعلم عند كارناب، مجلة علم الفكر، ع 1، المجلد 31، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002.

المصادر الأجنبية:

- Anderson, J. "History of Modernism ". (2nd Ed.), Longman, London, 1982.
- Berry, Nancy: "The Story of Modern Art ", Adopted form Experience Art, EEal, 1998.

- Bright, Brenda: "Night Mares in the New Metropolis ": The Cinematic Poetics of Low Riders, in Studies in Latin American Popular Culture 16, 1997.
- Calts, D.: "History of Modern Philosophy ", (1st Ed.), Jerma Press, New Delhi, India, 1983.
- Clifford J.: "Introduction Partial truths ", In: J. Clifford and Marcus (Eds.) Writing Culture. The Poetics of Ethnography, University of Caledonia Press, Berkeley and Los Angeles, 1986.
- Concepts of Modern Art Cyril Barrett – Kinetic Art.
- Daneal Wheeler: "Art Since Mid-Century 1945 to the Present ", The Van Down Press, New York, 1991.
- De L'Impresionnisme A La Modrnite Un Siecle De Peinture Francaise De Corot a Picasso XIX – XXS Mysee Mahmond and Khalile Caire.
- Donald, S.: "European Philosophy and Modernism ", Jerma Press, India, 1987.
- Edwards, J. "Science and Philosophy ", (1st Ed.), Kegan – Paul, London, In: Ref. No. (93), 1979.
- Halsey and Young: "Graffiti and Municipal Administration ", the Australian and Newzealand Journal of Criminology, 2002.

- Hassan, I.: "The Postmodern turn – Essays in Postmodern Theory and Culture ", Ohio State University Press, Columbus, 1987.
- Information about Art Movement, 1999 - 2004. By: Jack Kozielski.
- Johnston, Jill: "A Fluxes Funeral ", Art in America, Oct., 1989.
- Jones, Mick: "Graffiti Culture and Hip Hop " Working From within, Brisbane, Australia, 2003.
- Lambert, Rose Mary: "History of Art, the Twentieth Century ", Cambridge Introduction to the History of Art, Cambridge University, New York Melbourne, 1988.
- Palmer, Craig: "The Ancestress Hypothesis: Visual Art as Adaptation by Kathryn Coe ", Rutgers University Press: New Brunswick, NJ, 2003.
- Richard, For: "Abstract Expressionism ", Thames and Hudson Ltd., London, 1975.
- Riley, Bridget: "Greenwich, Conn ", New York Graphic Society, 1970.
- Robert, Myron: "Modern Art in American ", Abner Sandell Crowell. Collier, Press New York, 1971.

- Robertson, A. "Modernism in English Poetry ". (2nd Ed.), Kegan – Paul, London, (2000).
- Roland Barthes from work to text "Image " music-text.
- Shuh, John: "Teaching Yourself to Teach with Objects ", Journal of Education, Vol. 7, No, 4, 1985.
- Smith, Edward Lucie: "Pop Art in Concepts of Modern Art ".
- Smith, Edward Lucie: "Movement in Art Since 1945 ", Thames and Hudson, London.
- Smith, Robert: "Conceptual Art ", In: Concepts of Modern Art, Thames and Hudson Ltd., London, 1981.
- Susan Cearson and Paul Wilson: "Preventing Graffiti and Vandalism ", Australian Institute of Criminology, 1990, In: Graffiti Regulation, Freedom, by: Elisa Arcion.
- Vattimo, G.: "La Finde La Modernite-Nihilisme et- Hermonetique dans La Culture Post-Moderne ", Traduit de L'Italien Parch, Alunni; Seuil Pari, 1987.
- W.S. Rubin: "Art Dada el Surrealiste ", (trad, del) American, Paris.
- Wade, Nicholas: "Movement in Art from Rosso to Riley ", Perception, Vol. 32, UK, 2003.
- Wolf, P.: "Modernism in Literature and Art ". Longman, London (1981).

Inv:4
Date:27/7/2012

الانترنت:

- Mills, Rick, Body Painting and Modeling.
- www.Bodypainting.com.uk.
- www.Artcyclopedia.com.
- www.artcyclopedia.com/artists/riley-bridget.html.
- www.artlex.com. (Art Movements and Periods).
- www.fonon.net.
- www.paceprints.com/contemporary/riley.
- www.balagh.com.

الأيبعاد المفاهيمية والجهالية للدادائية وإنعكاساتها في فن ما بعد الحداثة



Bibliotheca Alexandrina



1102364

0170000000040991

أ. ج. الأبعاد المفاهيمية والجهالية
للدادائية والإنعكاسات في فن
ما بعد الحداثة

Revised Texts



9 789957 1246457



مؤسسة دار الصادق الثقافية
طبع - نشر - توزيع

العراق - بابل - الثالثة - هاتف : 009647801233129
E-mail : alssadiq@yahoo.com

دار الصادق للطباعة والنشر والتوزيع

المملكة الأردنية الهاشمية - عمان - شارع الملك حسين
مجمع الفيصلية التجاري - هاتف : +962 6 4611169
بغداد - هاتف : +962 6 4612190
E-mail : safat@darsafa.net www.darsafa.net

